

Universidad de Santiago de Compostela
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte



Tesis Doctoral

CINE CUBANO
EL CAMINO DE LAS COPRODUCCIONES

Autor: Lic. Sergio Luis Hernández Morales

Director: Dr. Ángel Luis Hueso Montón

Santiago de Compostela, 2007

ÍNDICE

Introducción.....	9
--------------------------	----------

Parte I:- El Cine Anterior a los '90

Capítulo 1: El cine mudo

I. Llegada a Cuba	15
II. Qué se ve en Cuba y quién lo controla.....	17
III. Nacimiento de una industria.....	20
IV. Periodo histórico.....	27
V. Conclusiones.....	29

Capítulo 2: Cine Sonoro anterior a la Revolución

I. Una nueva época.....	32
II. A quien nos parecíamos.....	34
III. ¿Industria?	36
IV. La ficción le gana a la historia.....	43
V. Gestación de una nueva época.....	48
VI. Conclusiones.....	50

Capítulo 3: Cine revolucionario

I. Surge el ICAIC.....	52
II. Nuevas influencias, nuevos resultados.....	53
III. Al fin una industria?.....	60
IV. Temáticas.....	66
V. Conclusiones.....	70

Parte II:- Coproducciones en la década de los '90 hasta principios del nuevo siglo.

Capítulo 1: Política, Economía e Industria

I. Entrada en el llamado “ <i>Periodo Especial</i> ”.....	75
II. Adaptación y reestructuración del ICAIC.....	84
III. ¿Por qué España?	93
IV. Rentabilidad, visión de futuro: Proyecto Ibermedia.....	104
Proyecto Ibermedia.....	109

Capítulo 2: Temáticas

I. Características del periodo.....	119
II. Películas netamente cubanas.....	130
Alicia en el pueblo de Maravillas.....	131
La Ola.....	136
La vida es silbar.....	140
III. Coproducciones con directores cubanos.....	145
Fresa y chocolate.....	147
Reina y rey.....	154
Guantanamo.....	159
Un paraíso bajo las estrellas.....	165
Miel para Oshún.....	169
Suite Habana.....	175
IV. Coproducciones con directores españoles.....	179
Maité.....	183
Mambí.....	186

Capítulo 3: Conclusiones.....193

Conclusiones Generales.....195

Bibliografía.....199

Apéndices.....213

ABREVIATURAS UTILIZADAS

ATICA.- Agrupación de Técnicos Cinematográficos Cubanos

CACI.- Conferencia de Actividades Cinematográficas de Iberoamérica

CEPLIC.- Comisión Ejecutiva para la Industria Cinematográfica (Cuba)

EICTV.- Escuela Internacional de Cine y Televisión (Cuba)

FIPCA.- Federación Iberoamericana de productores de Cine y el Audiovisual

FNCL.- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)

ICAA.- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (España)

ICAIC.- Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

ICH.- Instituto de Cultura Hispánica (España)

ICRT.- Instituto Cubano de Radio y Televisión

INFICC.- Instituto Nacional para el Fomento de la Industria Cinematográfica
(Cuba)

ISA.- Instituto Superior de Arte (Cuba)

SOCAEM.- Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música

TVE.- Televisión Española

UNEAC.- Unión de Escritores y Artistas de Cuba

ICITV FAR.- Estudios Cinematográficos y de TV de las Fuerzas Armadas
Revolucionarias (Cuba)

MPPA.- Motion Pictures Producers of América (E.U.A)

INTRODUCCIÓN

El cine cubano a lo largo de su existencia, por demás similar al resto de las distintas cinematografías a nivel mundial, se ha visto sometido a las más disímiles presiones tanto externas como internas, las cuales han ido dejando una profunda huella en el accidentado terreno que compone nuestra filmografía, dando pie a una periodización bastante evidente en consonancia con los distintos focos de influencia.

Dos elementos distintos pero muy relacionados entre sí han condicionado los avatares y la calidad del cine cubano en cada momento de su historia. El primero de ellos, sin lugar a dudas, es el mercado interno cubano, demasiado pequeño como para recaudar lo invertido y obtener ganancias, sobre todo a partir de que las distribuidoras norteamericanas se adueñan de él, o ya en la época revolucionaria cuando el Estado descentralizó la recaudación como aparente medida de presión sobre el ICAIC. El segundo elemento condicionante resulta ser el capital que facilita los recursos para realizar los filmes y cómo este influye sobre ellos.

La imposibilidad de desarrollarse sólo con el mercado interno lleva inevitablemente a pensar en el mercado exterior, pero para una industria poco desarrollada o en crisis la realización de superproducciones que compitan con las cintas norteamericanas es imposible, además de que no sería fácil su comercialización pues a partir de los años veinte la distribución internacional de películas ha estado dominada por los Estados Unidos. De ahí que no quede más remedio que hacer “alianzas” con otros países como estrategia para llevar adelante los proyectos y ampliar el mercado.

En esta tesis se intenta demostrar cómo estos condicionantes han llevado al cine cubano a depender de las coproducciones siempre y cuando no exista un gobierno con los recursos suficientes y dispuesto a subvencionarlo como sucedió de 1959 a 1991 aproximadamente, además de las consecuencias positivas y negativas que ha traído para nuestro cine la dependencia de los inversores mexicanos antes de la Revolución o de los españoles de 1990 en adelante, sin olvidar, por supuesto, el papel del Estado como productor absoluto durante treinta años.

Independientemente de que el interés fundamental de la tesis será el de la coproducción como el resultado más evidente por concreto, de las relaciones del cine cubano con otras cinematografías y en especial de las realizadas con España a partir de 1990. También se tocan otros puntos de contactos o de influencias pues consideramos que todos ellos están relacionados entre sí acercando o alejando nuestra cinematografía de la necesidad de coproducir como modo de supervivencia; ello es importante de tener en cuenta porque a partir del triunfo de la Revolución y hasta el comienzo de los años noventa, el ICAIC desarrolla bajo mandato del Estado un gran número de coproducciones con Latinoamérica que lejos de ser una muestra de debilidad, muestran una dinámica expansiva.

El hecho de que se traten diversos aspectos del cine cubano y se le relacione con distintos países no debe suscitar el equívoco de esperar un desarrollo pormenorizado de cada uno de ellos pues la tesis excedería en tiempo y espacio los márgenes lógicos que me veo obligado a respetar. Lo que interesa es mostrar cómo a través de los años, diferentes fuerzas, en su mayoría extra artísticas, van modelando el devenir de la cinematografía cubana vista fundamentalmente desde la perspectiva de los largos de ficción. Independientemente de que por su valor incuestionable o estratégico se haga referencia a cortos o medimétrajes de ficción, el peso del análisis estará centrado en la producción de largos como baremo, por excelencia, por el que se mide toda cinematografía.

Es inevitable desmentir las afirmaciones del ICAIC sobre el nacimiento del cine en Cuba a partir del triunfo de la Revolución, pero no por ello, excederse en este tema. Se hace forzoso desvelar la negativa influencia que trajo para el desarrollo del cine cubano la entrada de las distribuidoras norteamericanas en la Isla y su control sobre los circuitos de exhibición e incluso su relación con el mercado cinematográfico español en la actualidad y cómo influye en su interés por coproducir como forma de llegar a otros mercados. Pero estos temas podrían dar lugar a otras tesis, por lo que aquí se pretende ir sólo a la forma concreta en que éstos afectan, primero a la recaudación y después, a la capacidad productiva. Así mismo podríamos mencionar ya en el terreno más artístico la influencia del Neorrealismo primero y el Realismo Socialista después o incluso del propio cine Norteamericano junto a otros

muchos temas como la dependencia de la economía cubana de Rusia y la inevitable crisis cuando esta última se derrumba.

Para el desarrollo de la tesis se ha combinado el método comparativo con el empírico práctico, apoyando el visionado de todo el material fílmico que he tenido al alcance, con el estudio de la bibliografía consultada y posteriormente comparando datos provenientes de fuentes tan diversas como la web del Ministerio de Cultura español, del ICAIC (bastante reacio a ofrecerlos) o el archivo cinematográfico de la Universidad de La Habana inaugurado por José Manuel Valdés Rodríguez (el pionero de la crítica y la docencia cinematográfica en Cuba) con anterioridad al triunfo de la Revolución.

La tesis está estructurada en dos partes que se complementan entre si pues ambas son mitades de un mismo camino que ha conducido al cine cubano hasta su estado actual; un camino que por momentos parecería detenerse devorado por la falta de recursos, la indolencia estatal en algunos tramos y la demasiada ingerencia en otros, pero que buscando fuerzas y recursos de diversos sitios, ha sabido seguir adelante y parece no estar dispuesto a ser truncado. La primera consiste en una panorámica general del cine cubano desde su nacimiento hasta 1989 con la caída del muro de Berlín como símbolo del derrumbe del campo socialista, y la segunda parte de 1990 hasta 2003 centrando su atención en las consecuencias que trajo para el cine cubano la desaparición del bloque socialista y la consecuente dependencia de la inversión de otros países, fundamentalmente española.

En la primera parte, como ya se dijo, se intenta hacer una aproximación general desde sus inicios y haciendo hincapié en sus distintas etapas hasta 1989. Teniendo muy en cuenta sus relaciones con las diferentes cinematografías que nos han influido a través de los tiempos y las deudas o compromisos estéticos que nos han ido creando, ya sea a través de coproducciones u otras formas de influencia, que si bien en algún momento parecerían apartarse del tema (coproducciones), lo cierto es que en su momento han ejercido gran fuerza sobre nuestra cinematografía, sus derroteros estéticos y productivos, lo que viene a ser el verdadero tema de todo nuestro acercamiento al cine cubano.

Para ello hemos dividido el estudio en diferentes etapas o capítulos que coinciden con la aparición de hechos tan concretos como: la llegada del cine a Cuba y los infructuosos esfuerzos en pro de organizar una industria cinematográfica; el cambio al cine sonoro y la fuerte crisis que ello trae aparejado, llegando hasta el comienzo de las coproducciones o el brusquísimo cambio que significó el triunfo de la Revolución.

Ateniéndome a estos hechos esta primera parte se divide en tres capítulos fundamentales de los cuales el primero “Cine silencioso”, abarca desde su llegada en 1897 hasta 1930 momento en que se produce la última película silente; el segundo “Cine sonoro anterior a la Revolución” que arranca en 1931 bajo una fuerte crisis nacional e internacional y llega hasta 1959 año en que triunfa la Revolución Cubana, y un tercero “Cine revolucionario hasta 1989” que intenta hacer un paneo desde el triunfo de la Revolución hasta 1989 periodo en que comenzaría la segunda parte.

En el primer capítulo se intentan rememorar los primeros años de la llegada del cine a Cuba y cómo éste desde muy temprano se enraíza en la vida nacional, continuando con un recuento de los esfuerzos del director Enrique Díaz Quesada y la productora Santos y Artigas por sacar adelante una industria cinematográfica. La influencia del sentimiento independentista todavía vigente en la elección de las temáticas más usadas en la filmografía de la época al igual que el problema racial heredado de la colonia y tan conflictivo en su momento que también aparecerán en este capítulo sobre el cine silente. No menos importancia se le dará a la ascensión y dominio del cine norteamericano sobre nuestras pantallas (distribuidoras incluidas) y sus nefastas consecuencias para el desarrollo de nuestro cine.

El segundo capítulo, entre otras cuestiones intentará describir el azaroso camino de una industria siempre naciente que al sentir la imposibilidad de crecer, se ve obligada a recurrir a las coproducciones como único camino para sobrevivir ante la desidia de los gobiernos republicanos, el control de los circuitos de distribución y exhibición por las compañías norteamericanas y la necesidad de ampliar el mercado. También se tendrá muy en cuenta la calidad de los filmes resultantes de dichas coproducciones y su influencia sobre el resto de la filmografía.

El tercer capítulo si bien abarca un periodo de tiempo similar a los dos anteriores (unos treinta años) al estar mucho más cercano en el tiempo y por ende formar parte de nuestra propia vida, se hace más complicado. Se tendrá en cuenta cada década con sus características propias y toda una serie de matices e intereses que van variando el rumbo o lo que es más peligroso, la calidad del cine en dicho periodo, a pesar de ser una industria creada y subvencionada por el Estado.

Por ello hay muchos más puntos a tener en cuenta que en los capítulos anteriores, independientemente del espacio (grande o pequeño) que abarquen en el trabajo. Se le da la debida importancia a la creación del ICAIC y sus postulados, y más aún al destino de esta institución al cambiar nuestras estructuras de gobierno. También tiene un lugar importante el papel de los directores extranjeros venidos a Cuba al principio de la Revolución, en la formación del personal creativo del ICAIC y las influencias que dejaron en nuestro cine, así como las principales influencias de las que se nutre el cine cubano del periodo. El capítulo también brinda un especial interés a las coproducciones del periodo, aunque para ser exactos no a ellas en sí mismas sino a los fines que perseguían, y sobre todo a las variaciones de la política de Estado y cómo éstas afectaron a la industria llegando a determinar desde las temáticas a elegir hasta el enfoque que se les de.

La segunda parte de la tesis está dedicada por entero al cine realizado a partir de 1990 hasta 2003, por poner una fecha límite que nos permitiera encontrar las películas y los datos necesarios sobre ellas (a partir de esa fecha escasean las fuentes documentales con referencia a estos últimos años), pues en realidad de 2003 a principios de 2006 no ha cambiado mucho el cine cubano, y especialmente las coproducciones cubano españolas como modelo productivo por excelencia en dicho periodo.

Esta segunda parte será dividida en dos capítulos. El primero se interesa fundamentalmente por las condiciones económicas y políticas en que se ve inmersa Cuba y por ende nuestra industria cinematográfica a raíz del derrumbe del campo socialista y cómo éstas influyen poderosamente en la continuidad del camino de las coproducciones. También por los intereses que mueven a los productores españoles a invertir en Cuba, las instituciones y leyes que les favorecen, y en general por la

influencia positiva o negativa que juegan tanto el Estado cubano como el inversor extranjero sobre las obras resultantes en dicho periodo.

El segundo capítulo se centra primero en las temáticas elegidas, ya sea libremente o bajo presión, y segundo en el análisis de un grupo de películas elegidas entre las más representativas del periodo con la intención de encontrar en ellas, y de ese modo ejemplificar, todo lo que he venido afirmando de forma general sobre el destino del cine cubano y en especial de las coproducciones con España. Epígrafe que de hecho ocupa el mayor número de filmes analizados junto a dos epígrafes más pequeños, uno con películas netamente cubanas y otro con coproducciones dirigidas por directores españoles en Cuba.

El trabajo terminará con unas conclusiones generales destinadas a recapitular los hitos más significativos de la cinematografía cubana en su constante batallar por alcanzar y mantener un cine adulto coherente con el pasado y el presente que nos represente dignamente en las pantallas nacionales e internacionales.

PARTE I:- *EL CINE ANTERIOR A LOS '90*

CAPÍTULO I: CINE MUDO

I. Llegada a Cuba

La llegada del cine a Cuba sucedió en la temprana fecha del 15 de enero de 1897 –plena Guerra de Independencia– con el arribo a La Habana, proveniente de México, del representante de la casa Lumière de París (Gabriel Veyre), y la filmación de la primera obra cinematográfica hecha en Cuba (*Simulacro de Incendio*¹), en la que participaron los Bomberos del comercio de La Habana y vecinos del local alquilado por Veyre para sus exhibiciones.

Con brevedad vendría a demostrarse, cuán relacionado ha estado el cine, desde sus comienzos, a nuestra historia. En 1898 se filman las escenas del Maine² hundido y los marines muertos en el sabotaje. Estos filmes unidos a otros como: *Cuban refugees waiting for rations* referentes a la reconcentración de Weyler³, fueron exhibidos y manipulados en Estados Unidos de Norteamérica, por quienes pretendían la anexión de Cuba a los propios Estados Unidos, con el fin de obtener de su congreso la autorización para la intervención en la Guerra Hispano-Cubana, y frustrar así los legítimos deseos del pueblo cubano de obtener una república libre e independiente.

Dato curioso o simple anécdota, resulta el hecho de que los corresponsales Blackton y Smith después de regresar huyendo de Cuba, ante la ferocidad de la guerra que les había roto la cámara de un balazo en sus propias manos, al ser preguntados por el hundimiento de la escuadra naval del almirante Cervera en la bahía de Santiago de Cuba, dicen haberla filmado y montan su *Combate naval de Santiago de Cuba* entre una bañera puesta en su terraza y la mesa de trucaje con fotos de diarios newyorkinos⁴. El filme es acogido como documento histórico y se cuenta

¹ Casualidad histórica o ironía del destino, este primer film (de un minuto de duración) fue patrocinado o al menos realizado a instancias de María Tubau, vedette española que se encontraba en esos momentos en Cuba.

² Buque de guerra norteamericano que fondeado en puerto habanero se hace explotar con los marines dentro (“casualidad que los oficiales estaban fuera de borda”); este hecho sirvió de pretexto a los americanos para su intromisión en la Guerra Hispano-Cubana.

³ Valeriano Weyler Capitán General de la isla de Cuba quien en un intento de eliminar la ayuda que el campesinado representaba para los independentistas, los reconcentró forzosamente en las periferias de las ciudades; hecho calificado como antecedente directo de los campos de exterminio nazi. Ver: Cardona, Gabriel: *Weyler: nuestro hombre en La Habana*. Planeta. Barcelona, 1998.

⁴ Gubern, R.: Historia del cine. Barcelona, Lumen, 1971. Pág. 42.

que la propia España compró una copia para sus archivos dándolo por verídico. Había nacido el cine de propaganda política.

Lo cierto es que sería el actor José Casasús quien en 1898 realiza el primer film hecho por un cubano: *El brujo desapareciendo*, “...émulo o coincidencia con artilugios de Meliés.”⁵; pero no será hasta la llegada del nuevo siglo y la aparición de cineastas más coherentes y consecuentes que a mi entender se pueda hablar de un real cine cubano. Hasta el momento la escena ha estado ocupada, con escasas excepciones, fundamentalmente por “cineastas” europeos o norteamericanos; y si bien estos no se retirarán de la escena por completo, será a partir de 1906, por poner una fecha significativa, que perderán protagonismo. Antes de esta fecha ya había hecho su entrada en el medio, Enrique Díaz Quesada, quien ha sido considerado por muchos críticos e historiadores del cine cubano como «el padre de la cinematografía nacional»; su documental *El parque de Palatino* (1906) “...asombra todavía hoy como un precursor del free-cinema que tanto dará después que hablar en Cuba...”⁶.

La labor de Díaz Quesada sería amplia y profunda, abarcando casi por completo la etapa de cine mudo, terminada por Ramón Peón con una de las películas más emblemáticas del cine cubano anterior a 1959: *La virgen de la Caridad* (1930). Quesada no se detiene en la creación de documentales o cortos de actualidad y en cuanto las condiciones materiales se lo permiten, combina éstos con largos de ficción o históricos, pero siempre con temática cubana. Para ello se apoya casi siempre en la compañía Santos y Artigas, popular casa productora y distribuidora que lo acompaña hasta 1919, momento en que comienza a hacerse sentir el dominio norteamericano tanto en el gusto del público como en el control de la distribución.

No olvidar que la mayoría de los filmes de esta época han desaparecido, y ello hace cualquier análisis un tanto esquemático, reducido a lo poco que se ha conservado y fundamentalmente a la opinión de terceros y en el mejor de los casos datos referentes a las obras o sus autores, procedentes de fuentes periódicas o archivos privados. Es por ello que nos atenemos principalmente al hecho de que éste ha sido realizado por cubanos, con capital aunque escaso cubano y con temática cubana —

⁵ González, Reynaldo: *Cuba: una asignatura pendiente*. Di7 Edició. 1998. Pág. 110.

⁶ Almendros, Néstor: En: Colectivo de autores: *La memoria filmada, América Latina a través de su cine*. Colección problemas internacionales IPALEPA EDITORIAL. Madrid, 2002. Pág. 247.

características que no volvería a reunir nuestro cine hasta el triunfo de la Revolución— para hablar de un cine silente cubano.

II. Qué se ve en Cuba y quién lo controla

En esta primera etapa hablar de influencias parece un tanto pretencioso cuando como ya se sabe, un 85% de todo lo filmado en dicho periodo se ha perdido irremediablemente; por lo que en este epígrafe centraremos la atención en la procedencia de los filmes exhibidos, las preferencias del público y cómo éstas van cambiando a medida que nos adentramos en el nuevo siglo.

Como ya se ha dicho fue un representante de la casa Lumière quien introdujo el cine en Cuba, y aunque muy pronto tendría que competir con los representantes de Edison, el público les reservaría sus favores hasta la segunda década del nuevo siglo. Tal es así que en 1901 el cinematógrafo Lumière aun proseguía sus exhibiciones y *Simulacro de Incendio* gozaba de igual mérito que en 1897.

En su libro “*El cine silente en Cuba*” Raúl Rodríguez hace un excelente rastreo bibliográfico que nos muestra con sobrados ejemplos los derroteros de la exhibición en Cuba, dando a conocer los empresarios dedicados a tales faenas, los cines o espacios dedicados al medio, etc. Según su investigación y los datos por él facilitados, el cine europeo y sus actores tenían una mejor aceptación tanto del público como de los empresarios (en estos primeros tiempos cubanos en su mayoría) que importaban las cintas.

En 1901 “Europa es la principal abastecedora de materiales cinematográficos a Cuba”⁷, en 1903 se siguen estrenando todo tipo de inventos provenientes de Europa; un cronista del Diario de la Marina alababa la exhibiciones con música procedente de un fonógrafo alemán⁸, el 22 de abril de 1906 el empresario Frank Costas comienza su temporada con el bioscopio inglés en el Payret, en agosto del propio año “la empresa del Actualidades adquiere una enorme colección de películas Pathé cuyo valor fue estimado en 20 mil francos franceses”⁹. En 1907 la situación no ha cambiado, siguen

⁷ Rodríguez, Raúl.: *El cine silente en Cuba*. Letras Cubanas. La Habana, 1992. Pág. 43.

⁸ Idem. Pág. 44.

⁹ Idem. Pág. 53.

apareciendo las novedades europeas –lo que no quiere decir que los americanos estén ausentes– y casas como la francesa Pathé dominaban el mercado.

La propia empresa Santos y Artigas, principal artífice del primer intento de crear un cine nacional, tiene sus primeros éxitos como distribuidores de filmes europeos, en los que se destacaban actores como: Max Linder y Francesca Bertini, entre otros. En el interior del país, provincia de Camagüey por ejemplo, el cine Apolo sólo proyecta películas de la casa Pathé siendo propiedad de C.C. Singleton, un norteamericano que conociendo los gustos de los espectadores se decanta por el cine europeo; y “...El Teatro Principal utiliza en su exhibición exclusivamente películas Pathé, Lux y Eclair, a la vez que la empresa representa a las antes mencionadas compañías al alquilar películas de éstas en la provincia agramontina a «precios sumamente económicos»”¹⁰.

“El 1º de diciembre de 1909 tiene lugar el primer «Homenaje» a un actor de cine (realizado en su ausencia) de que se tenga noticia, con La noche de la risa en el cine Montecarlo, donde se exhibieron 21 películas protagonizadas por el francés Max Linder, a quien se le rendía el mencionado homenaje, índice de la popularidad de que gozaba entre el público cubano”¹¹.

Aun en 1914 el cine europeo gozaba de la preferencia del público; una encuesta realizada por la revista Azul muestra la enorme ventaja que tenía sobre el norteamericano¹². En 1915 los empresarios del cine Prado pusieron una temporada de cine norteamericano, pero fracasaron, pues aun se preferían las europeas y en especial las italianas como muestra la encuesta antes mencionada.

Pero las restricciones que trae la primera guerra mundial merman notablemente la producción europea; hecho que aprovecharon los norteamericanos para incrementar su presencia, con un cine especialmente dirigido a una juventud, nacida con posterioridad a 1898¹³ y acostumbrada a la presencia norteamericana en casi todas las esferas de la vida. Un cine donde primaba la velocidad, el espectáculo, la

¹⁰ Idem. Pág. 60.

¹¹ Idem. Pág. 63.

¹² Idem. Pág. 79.

¹³ Con el fin de la guerra se produjo un boom demográfico como contrapartida a la baja natalidad registrada en el periodo bélico y la alta tasa de mortalidad producto de la reconcentración y sus secuelas (plagas y virus afectaron las ciudades hacinadas de campesinos que vivían en las calles sin acceso a la alimentación), que como se sabe afecta fundamentalmente a ancianos y niños.

falta de intelecto y de vez en cuando porque no, el buen cine, frente a una producción europea amanerada, lenta y con temas bastante lejanos.

En 1916 hace su aparición en Cuba la compañía norteamericana Caribbean Film Company que se encargaba de distribuir las películas de la Paramount; iniciando no sólo el declive del predominio europeo, sino la decadencia de las propias empresas cubanas dedicadas a la distribución, pues hacían su propia distribución sin utilizar intermediarios.

Es a partir de esa fecha que comienza a hablarse en la prensa del momento de cines exclusivamente dedicados a exhibir productos norteamericanos.

En 1918 una compañía norteamericana compra el cine Fausto por 150 mil pesos (respetable suma para la fecha) y en ese mismo año otra compañía norteamericana se establece en nuestro país: la Fox Film Corporation. No obstante, aun las empresas cubanas, al menos oficialmente, importaban la mayoría de lo que se exhibía.

A finales de 1919 y principios de 1920 los norteamericanos consolidan definitivamente su dominio de las pantallas cubanas; los héroes y heroínas preferidos dejan de ser europeos y pasan a ser hollywoodenses como: Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Charles Chaplin. Siguen entrando en escena grandes compañías productoras como la Universal y muchos de los cines más importantes están bajo control de estas empresas, como es el caso del Fausto (Paramount) y el Campoamor (Universal).

El representante de la Caribbean Film Company, crea el primer circuito nacional de exhibidores. En 1921 Max Ehrenkeich crea la distribuidora United Artists of Cuba, en 1923 se establece la Metro Goldwyn Mayer, eliminando a los antiguos distribuidores nacionales y por último en 1925 se introduce la First National Pictures.

Por otro lado mientras que la prensa elogia a los representantes de estas compañías, se filman en Cuba una serie de películas norteamericanas como: *El habito no hace al monje*, *El bandolero o Mesa revuelta*; antesala de un proyecto (no realizado) que pretendía la apertura de un polo de producción de películas que tendría Estados Unidos como su primer mercado¹⁴ —estatus con el que soñarían muchos de

¹⁴ Carteles 1924.

los venideros productores y directores cubanos–, evidentemente controlado por las compañías norteamericanas.

Lo cierto es que desde 1920 y hasta 1930 año en que se filma la última película silente en Cuba“...el mayor por ciento de lo estrenado es de manufactura norteamericana o distribuido por empresas de esa nacionalidad”¹⁵. Y cuando lo alquilaban a las compañías cubanas que quedaban en la competencia, lo hacían bajo altísimos royalties.

III. Nacimiento de una Industria

Resulta casi paradójico que todo el mundo esté convencido de que el cine es una industria –cosa que no pongo en duda–, cuando casi todos los países del mundo hacen o intentan hacer cine y sólo existe una industria con mayúscula, la hollywoodense; y en el resto del mundo sólo manufacturas con una producción inestable y éxito regional (dado el caso), independientemente de su calidad.

Industria al fin, el cine ha estado mezclado desde su nacimiento, a la historia económica de cada pueblo que lo ha acogido; y por sus cualidades comunicativas, artísticas o propagandísticas, tal vez más que ninguna otra industria. Como ya he apuntado con anterioridad el caso de Cuba no es la excepción a esta regla, y quizás lejos de ello sea uno de los mejores ejemplos para confirmarla.

Los primeros pasos para la creación de una industria o al menos la consecutividad creativa de un “cine nacional”¹⁶ los da en Cuba Enrique Díaz Quesada, quien desde 1906 desarrolla una labor “ininterrumpida” y casi en solitario hasta su muerte en 1923; esto en el campo creativo, pues en lo que se refiere a la distribución y especialmente a la producción sería la compañía *Santos y Artigas* la pionera, y casi única en lo que a producción se refiere durante los primeros veinte años del siglo.

El cine con su característica de ser el arte de masas por excelencia, tuvo en Cuba la mejor de las recepciones, siendo aceptado y disfrutado por todos los estratos sociales¹⁷ desde un primer momento –con la excepción de unos pocos moralistas recalcitrantes–; por lo que ya por estos años existía en Cuba una cantidad de público

¹⁵ Rodríguez, Raúl: *El cine silente en Cuba*. Pág. 115.

¹⁶ Lema de Enrique Díaz Quesada.

¹⁷ El coste moderado de las entradas y la rápida diversificación de locales (cines, teatros o simples espacios acomodados al efecto) dedicados al negocio, permitía que todas las clases sociales tuvieran su espacio.

asiduo, de salas de exhibición y un interés tal por dicha manifestación que lleva a éstos adelantados a soñar con un cine propio.

Con posterioridad a *El parque de Palatino* (1906), Díaz Quesada sigue su carrera como documentalista y en el propio año filma *La Habana en Agosto* y con el aparente motivo de la salida de nuestro primer presidente, ante la segunda intervención militar yankee (por él solicitada), filma *La salida de palacio de Don Tomas Estrada Palma* (1906). Volvemos a tener noticias suyas en 1909 al filmar los festejos de la Caridad en Camagüey, haciendo un travelling desde un tranvía.

El siguiente año (1910) sería importantísimo en su carrera, pues sin abandonar su faceta de documentalista —lo más común en aquellos tiempos— comienza su labor en el campo de la ficción. Primero realiza *Criminal por obcecación* de 15 minutos de duración, estrenado el 23 de Marzo y el 6 de Mayo ya se anunciaba *El sueño de un estudiante de farmacia*, financiada por el millonario cubano dueño de la droguería Sarrá¹⁸.

Pero el filme más importante de este año, al menos en cuanto al tema que nos ocupa fue el drama social *Juan José*, basado en la obra del autor español Joaquín Dicenta, con una respetable duración de 32 minutos y producido por Santos y Artigas¹⁹; éste marcaría el inicio de una fructífera colaboración que daría la mayor cantidad y con la mejor calidad de filmes de esa década.

En 1911 se produce el primer intento de control del medio cinematográfico por parte de los Estados Unidos, al reclamarle a Cuba (léase empresarios y productores cubanos) la solicitud de patente de la película de 35mm perforada — esta situación hay que entenderla como una manifestación de la denominada “Guerra de las Patentes” surgida entre el grupo Edison (EPPA) y los productores independientes —. Finalmente la patente les fue concedida, y con ella el control sobre los materiales a utilizar por nuestros cineastas. Este sería sólo el comienzo.

No obstante el negocio sigue creciendo y por el momento la mayor parte en manos nacionales. En 1912 se crea la revista “Cuba Cinematográfica”, dedicada al

¹⁸ Sarrá, Crusellas y otras firmas importantes financian algunos filmes, siempre y cuando le hagan publicidad a sus productos o establecimientos. En este caso la mayor parte de la película se filma en la propia droguería.

¹⁹ Esta compañía con dos años de fundada en esos momentos ya tenía un buen dominio del campo. Además formaría parte indispensable de la vida cultural de nuestro país durante todo el resto de la República, pues además del cine se dedicaría a los deportes y al circo hasta el mismo triunfo de la Revolución.

cine íntegramente; y ya en ese mismo año había en la isla 130 cines sin contar los teatros, que por supuesto también cedían su espacio a un negocio a todas luces rentable, “...como lo ejemplifica el hecho de que Santos y Artigas compren en 1500 dólares, a la Casa Pasquale de Italia, los derechos de estreno de la cinta *En las Gradass del trono*. Si una inversión tan grande no reportase dividendos aún mayores que ésta, los empresarios no hubieran hecho tal cosa”²⁰.

El año siguiente no fue malo; se inaugura un gran cine para la época: “La nueva Inglaterra”, el cual además contaba con dulcería y confitería, por ser un punto estratégico de reunión; pero más importante aun, se estrena la cinta *Manuel García, el rey de los campos de Cuba*, sobre la vida de un legendario bandido del siglo anterior, con enorme éxito de taquilla, lo que da pie a que director y productor (Díaz Quesada y Santos y Artigas respectivamente) se enfrasquen en nuevos trabajos como: *Industria del Azúcar de caña*.

Otro dato importante lo da el hecho de que Santos y Artigas organicen concursos de “guión” que después llevan al cine, como el de 1914 ganado por Horacio de la Paz y Paz, con: “El capitán Mambi”, dirigido como siempre por Díaz Quesada, y con el título definitivo: *El capitán Mambi o libertadores y guerrilleros*. Tras el éxito de este filme se decide al igual que en ocasiones anteriores financiar un nuevo proyecto; que en este caso sería un filme histórico sobre la figura de Manuel Sanguily, un destacado patriota de nuestras guerras de independencia.

La labor de Santos y Artigas (como ejemplos, pues hay otras empresas en el medio) es intensa; en 1914 tienen cines en ciudad de La Habana y en muchas ciudades del interior del país como: Pinar del Río, Cienfuegos, Camagüey, Santa Clara, Sagüa la Grande y Manzanillo. En general el número de cines había aumentado considerablemente en sólo dos años; ahora había 340 cines en un país de solo dos millones y medio de habitantes, de los cuales una gran parte de campesinos y habitantes de pueblos alejados de las zonas urbanas no tenían acceso a este “lujo”.

El año 1915 sigue siendo muy bueno, en lo que a circuitos de exhibición se refiere –y como hemos visto, es de estos, de donde sale el dinero para las producciones financiadas por quienes estaban interesados en crear una industria nacional–;

²⁰ Rodríguez, Raúl: *El cine silente en Cuba*. Pág. 75.

La Habana centro cultural y económico de la Isla, poseedora de la mayor cantidad de salas, sigue aumentando su capacidad: se inaugura el cine Max Linder, el Fornos, el Mascota (al aire libre), el Norma se re-abrió después de mejorarlo, el Campoamor construido por el Centro Asturiano, y el Fausto uno de los más lujosos de la época.

El año termina prometedor, se estrena la cinta *La manigua o la mujer cubana*, con guión proveniente de uno de los concursos de Santos y Artigas; esta obra se convirtió en la más taquillera del periodo silente cubano y gozó del favor de la incipiente crítica del momento. Un dato curioso fue la participación de José Mauri²¹, quien compuso por primera vez en Cuba una partitura especialmente para la película, lo que con el tiempo no sólo sería habitual sino indispensable.

En el propio año y de manera excepcional²² son beneficiados por el presidente Menocal, quien si bien no aporta fondos, al menos hace ciertas concesiones en favor de los productores (Santos y Artigas) y el cine finalmente; primero les permite izar en el Morro, la bandera española, para la filmación de *La manigua o la mujer cubana*, y después a fines del propio año les facilita tropas para *El rescate de Sanguily*, film en el que se recrean importantes batallas de las guerras independentistas; con lo que se abarataba el costo de la película. Y adicionalmente se entrenaban las tropas, de manera que no sólo ganaba el cine sino también el supuesto benefactor.

El rescate de Sanguily se estrenó en el cine Payret el nueve de Enero de 1916 y tuvo menos acogida que *La manigua o la mujer cubana*, a pesar de los esfuerzos que aparentemente se hicieron por darle veracidad histórica²³. Esta sería la última cinta que sobre nuestras guerras de independencia se filma en la época muda, con el tema de los mambises para ser más exactos.

Paralelamente se exhibe *Un mensaje al General Calixto García*, película norteamericana, distribuida por la Universal; de manera que no sólo le hacían la competencia a nuestros distribuidores, que tenían (una por costumbre y otra por fuerza) que seguir importando películas europeas que ya empezaban a decaer en el gusto de la juventud, sino que también nos robaban las temáticas, y de paso se autoproclamaban

²¹ José Mauri: músico cubano de cierta relevancia, compositor de zarzuelas, opera, canciones, etc. Hijo de cubanos y nacido en Valencia, España en 1885 falleció en La Habana el mes de Julio de 1937.

²² Se tienen datos de algunos presidentes que invirtieron en cine, pero siempre con autores extranjeros.

²³ El hermano del Brigadier Sanguily, entonces coronel del ejército republicano, prestó el aparato ortopédico que usase en vida el primero.

valerosos y abnegados defensores de nuestra independencia²⁴, apareciendo en casi todos sus filmes en Cuba, luchando al lado de nuestros mambises, cuando en la realidad fue bien distinto.

No obstante la exhibición sigue dando buenos dividendos a las empresas cubanas y Santos y Artigas a la cabeza del negocio, son dueños de cines y teatros por todo el país, sin abandonar su interés en la producción. En agosto de 1917 se exhibe la cinta de Díaz Quesada *La hija del policía* o *En poder de los ñañigos*, alcanzando un rotundo éxito; y más adelante continúa su ininterrumpida labor de documentalista con temas de actualidad como: la explosión del polvorín de La Cabaña o la sublevación de «La Chambelona» en: *La explosión de La Cabaña* y *Convulsión liberal en Oriente*.

Mil novecientos dieciocho fue un buen año para la producción de cine en Cuba; el país pasaba por un periodo de alza en su economía, conocido como “de las vacas gordas”, a raíz de la subida de los precios del azúcar, producto de la guerra en Europa y por ende su alta demanda. Se suman a la producción y la dirección un número de personajes que tan pronto baje la marea de los millones volverán a desaparecer; llegando a la suma de diez filmes, contando sólo los más importantes que recoge Arturo Agramonte en su *Cronología del cine cubano*²⁵.

El nuevo año sigue disfrutando de los altos precios del azúcar; y al igual que en los anteriores y con más brío, siguen surgiendo salas de exhibición en todo el país. La producción sigue a buen ritmo y volvemos a encontrarnos con Santos y Artigas, y Díaz Quesada como director de: *La zafra o sangre y azúcar*, y *La brujería en acción*, más otro número de filmes menos relevantes, pero que muestran el interés de los cubanos por crear una industria, frente a la fuerte competencia extranjera (norteamericana fundamentalmente ya en estos momentos) y sin ninguna protección oficial.

Quizás un intento por conseguir cierta protección lo tenemos en la creación por esos años de la “Asociación de Defensa Cinematográfica”, en la que aparece como presidente el conocido empresario Jesús Artigas; y que tenía como objetivo, proteger

²⁴ No olvidar que al propio Calixto García en su condición de jefe del Departamento de Oriente, las tropas yankees le negaron la entrada en la ciudad de Santiago de Cuba, después de haber caído en sus manos con la ayuda de este; evidenciando el desprecio y la prepotencia con que en la realidad los trataron.

²⁵ Agramonte, Arturo: *Cronología del cine cubano*. Ediciones ICAIC. La Habana, 1966.

los intereses de importación y alquiler, mas la compra de accesorios tanto para la filmación como para la proyección. No obstante dicha asociación no prometía mucho, cuando a fines del propio año, encontramos en las nóminas de las compañías norteamericanas radicadas en el país (dígase la competencia), a algunos de los miembros de la directiva de dicha asociación.

Pero como siempre tras la cumbre está el despeñadero; con la cinta *La brujería en acción* (1919) se retiran de la producción los hasta entonces pilares, sino de una emergente industria, por lo menos de los sueños de crearlas, Santos y Artigas, para dedicarse sólo a la exhibición en lo que a cine se refiere. En 1920 ya finalizada la guerra caen enormemente los precios del azúcar –se inicia el periodo conocido como “de las vacas flacas”–, y el país entra en crisis; dándole la oportunidad a los Americanos de dominar lo poco que les faltaba, y el cine era uno de sus objetivos.

No obstante 1920 en sus inicios aun disfrutaba de grandes beneficios, y mientras duraron la producción cinematográfica siguió con el ritmo que traía –al parecer sólo Santos y Artigas eran conscientes de lo que se avecinaba–; y un hecho más importante aun es que se crea la compañía cinematográfica Golden Sun Pictures²⁶, la cual a la muerte de Díaz Quesada ocurrida en 1923, había sido la única que intentase crear estudios cinematográficos, a pesar de la cantidad de filmes que se habían producido hasta el momento.

En el propio año 1920 entra en escena Ramón Peón, quien sustituiría a Díaz Quesada en el empeño por hacer cine a toda costa²⁷, y llevaría la batuta hasta 1930, año en que él mismo produce la última película silente de nuestro cine. Díaz Quesada en el par de años que le quedó de vida tampoco se detuvo, y filmó dos películas (*Frente a la vida* 1921 y *Arrollito* 1922) más algún documental.

De 1921 a 1930 con mayor o menor crisis y completo dominio norteamericano de los circuitos de exhibición, el deseo de hacer cine en Cuba, y por ende crear una industria nacional, no desaparece, produciéndose a través de estos años un cierto

²⁶ Desde algún tiempo atrás y durante todo lo que queda de república las compañías cinematográficas que surjan adoptaran nombres en inglés, con el iluso objetivo de poder insertar sus películas en el mercado norteamericano; incluso muchas de estas películas tenían intertítulos en inglés.

²⁷ No sabría decir si por un problema de gusto personal o doblegado por el gusto y las condiciones imperantes, pero lo cierto es que sus películas de esta época (con la honrosa excepción de *La virgen de la caridad*) e inclusive las posteriores a 1930 serán de pésima calidad artística, y en muchos casos, burdos remedos de obras norteamericanas o europeas. En su caso si existen copias (aunque no siempre completas) de sus películas.

número de cintas²⁸ (independientemente de su calidad, no siempre inferior a lo que exhibían las empresas foráneas) por otro número de productoras con su grandilocuente nombre inglés²⁹. No obstante, la suerte del cine cubano estaba echada.

En 1928 la Universal Pictures Corporation of Cuba planeaba exhibir 259 filmes, cifra similar a la que podrían presentar otras distribuidoras norteamericanas, radicadas en Cuba. Ante tal avalancha poco podían hacer los escasos y faltos de recursos, productores cubanos; teniendo en cuenta que ese mismo año, se realiza oficialmente la fusión de las empresas exhibidoras cubanas con las norteamericanas.

Como ya se ha dicho el cine era sólo uno más de los intereses norteamericanos en la Isla³⁰, en 1929 las inversiones norteamericanas en Cuba alcanzan el 27% del total de las inversiones en toda América Latina, sumando un billón ciento cuarenta mil millones de dólares. Utilizándonos como laboratorio de muchas de sus operaciones, puestas en práctica después en el resto del mundo como fue el caso de sus primeras producciones en lengua no inglesa (castellano en este caso), método que adoptarían con posterioridad tanto en sus estudios franceses como en su propio país.

Nunca más se volverían a dar las condiciones existentes con anterioridad a 1920: al menos un productor cubano dueño de importantes espacios de distribución (de hecho en un principio todos o casi todos estaban en manos de cubanos), asociados a un director de “talento” con muchas ganas de hacer cine; además de disfrutar de un periodo de auge económico que no se repetirá ni siquiera durante la segunda guerra mundial cuando los precios del azúcar volvieron a subir por idénticas razones.

IV. Periodo histórico

En los primeros tiempos fundacionales, el cine cubano carecía de temáticas propias; él en si mismo era el acontecimiento y el tema, por lo que grababa y

²⁸ De 1921 a 1930 se filmaron 38 cintas de ficción, de las cuales diez fueron de Ramón Peón. Ver anexo.

²⁹ National Film Prod. S.A., Golden Sun Pictures, Pan American Pictures, BPP Pictures, etc.

³⁰ Aunque fundamental por su capacidad comunicativa y propagandística, que los norteamericanos utilizaban para penetrar cada vez más en la psicología de nuestro pueblo. Ya desde aquellos tiempos destacados intelectuales cubanos se oponían a tal penetración: “...dos estaciones centrales tiene hoy el imperialismo norteamericano en Cuba: la naval –y ominosa– de Guantánamo y la fotogénica –también ominosa– del Fausto y su sucursal El Encanto”... Roa, Raúl. *Carta a Jorge Mañach*. En: “Orto”. Año XVIII, No. 5, Manzanillo, Julio de 1929. Pág. 14-15.

proyectaba, fundamentalmente acontecimientos “extra” cinematográficos de cierto interés público; o sea, el cine nace en Cuba con una fuerte vocación documentalista³¹.

Esta tendencia debida posiblemente, más a carencias técnicas que a intereses conceptuales, en la medida que nos adentramos en el nuevo siglo va a ir coexistiendo con la ficción, pero siempre con una fuerte presencia. Poco a poco a partir de 1909 con: *La leyenda del charco del guiye*, de Chas Prada, en el cine cubano irán apareciendo cintas de ficción y más importante aun se hará eco de nuestra historia.

Con el tema histórico basado fundamentalmente en las gestas independentistas, nuestro cine no sólo conquistó el favor del público, para quien éstas no eran agua pasada sino historia viva, muy fresca en su memoria; también adquirió personalidad propia y el dominio técnico necesario para enfrentar el proyecto de una industria nacional, tan gratamente acariciado por Enrique Díaz Quesada.

Si bien creo poder afirmar que este deseo de Díaz Quesada no muere con él, lo cierto es que si se llevó consigo gran parte de la dignidad y de las temáticas propias de nuestra cultura que caracterizaron su cine; quedando bien diferenciadas dos etapas dentro de nuestro cine silente: una desde que este último hace su aparición en 1897 y especialmente la incorporación de Díaz Quesada en 1906, hasta 1922 en que realiza su última película; caracterizada por el control del mercado (cinematográfico) interno por empresas cubanas. Y otra de 1923 hasta 1930, bajo un control casi absoluto de los circuitos de distribución y exhibición por parte de empresas norteamericanas; con Ramon Peón como principal protagonista.

De la primera etapa ha dicho José Manuel Valdés Rodríguez, prestigioso crítico de cine y profesor de esta materia en la universidad de La Habana³²:

“En mitad de esa coyuntura desorientadora y transformadora, Enrique Díaz Quesada, pionero del cine cubano y único realizador de esa época, fue más allá de lo imaginable y le impartió a una etapa de nuestro cine silente un acento afirmativo ... y realizó en unos diez años catorce o quince películas, algunas de las cuales, no

³¹ Lo cual no esta reñido con el hecho de que el primer filme realizado por un cubano sea un corto (publicitario) de ficción: El brujo desaparecido, de José E. Casasús en 1898.

³² Fue la primera persona que dio una conferencia sobre cine en Cuba (1930); y en sus cursos de verano en la universidad de La Habana, se formarían teóricamente muchos de los cineastas, críticos y escritores que con posterioridad al triunfo de la Revolución darían fama al cine cubano, tanto dentro como fuera del país, a favor o en contra de la Revolución. Entre ellos tenemos a: Tomas Gutiérrez Alea (director), Néstor Almendros (camarógrafo y crítico), y por último como tercer ejemplo de una larga lista, Guillermo Cabrera Infante (escritor y crítico).

*menos de ocho o nueve seguramente poseedoras de valores de diverso género muy estimable, se caracterizaron por la cubanía, por el encendido patriotismo, por la perspicacia fílmica, por la responsabilidad, por el decoro de las ideas y los sentimientos”*³³.

Estos comentarios del doctor Valdés Rodríguez no son 100% exactos en cuanto a la absoluta exclusividad de Díaz Quesada (aunque lo filmase casi todo y en especial lo mas relevante), y en su entusiasmo también olvida, que éste secundó con su obra hechos nefastos que se produjeron en esos años, como fue el movimiento anti-negro: *Salida de la tropas para Santiago de Cuba durante la guerra racista o La campaña* (1912), *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (1917), y *La brujería en acción* (1919).

Independientemente de sus inclinaciones ideológicas, lo cierto es que siempre se interesó por temáticas y hechos muy propias del medio en que se desenvolvía, reflejando no sólo el interés popular por un pasado que los enaltecía, frente a un presente que a su vez se burlaba de toda aquella gesta heroica, sino muchos temas de su tiempo como pueden ser los problemas de racismo antes mencionados, o la problemática social que se genera en torno a la industria del azúcar (*La zafra o Sangre y azúcar* -1919-); sin contar que muchos de sus documentales constituían auténticos documentos históricos. Lástima que con posterioridad a su muerte un incendio destruyese casi toda su obra y sólo tengamos noticias de ella por los títulos, la prensa de la época y el testimonio posterior de quienes pudieron apreciarla en su juventud.

En tanto que con respecto a lo filmado en los años que van de 1922 a 1930 el propio Valdés Rodríguez dijo “...se relega la heroicidad mambisa en el 68 y el 95, se soslaya la realidad inmediata y sus hechos relevantes o notorios, se descarta la preocupación por lo cinematográfico genuino y se acude a la plebeyez, a la puerilidad, a la salacidad, a la ramplonería con olvido de lo folklórico y lo popular y de los valores expresivos netamente fílmicos”³⁴.

³³ Valdés Rodríguez, José M.: *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*. Universidad de La Habana, La Habana. 1963. Pág. 6.

³⁴ Valdés Rodríguez, José M.: *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*. Pág. 10.

Esta segunda etapa será un claro aviso de lo que sucederá permanentemente con posterioridad a 1930 y hasta el triunfo de la Revolución. Y si no la estudiamos como parte del nuevo periodo, al cual la unen tantas características similares, es por dos razones fundamentales, una que hasta 1930 se siguen haciendo películas silentes, y segundo, porque el filme *La virgen de la Caridad* (1930) de Ramón Peón, vino a salvar un poco (si es que se puede) y a emparentar esta etapa, más con lo hecho por Díaz Quesada, que con lo que se hizo en lo adelante.

Esta cinta al contrario de lo hecho en esos años se interesa por la realidad cubana, y especialmente por las duras condiciones de vida del campesinado, llegando a mostrar aunque de soslayo, el abuso de poder de los terratenientes, que ayudados por la guardia rural y los sistemas legales imperantes, desalojaban a los campesinos de sus tierras. Y aun sin renunciar a cierta cursilería, cuenta con unas actuaciones aceptables.

De ella ha dicho el prestigioso historiador del cine Georges Sadoul: “...*un filme que a pesar de la ingenuidad de su guión fue notable en su puesta en escena, sus actores, sus tipos nacionales bien situados. Este fue el último filme cubano de mudo de valor*”³⁵. Con posterioridad el propio Peón volvería a retomar el tema; pero nunca más tendría semejante acierto.

V. Conclusiones

Para comenzar quiero decir que ya no es necesario intentar probar que hubo cine en Cuba con anterioridad a 1959, cosa que se intentó negar por el ICAIC, al pretender justificar que el cine en Cuba nació con la Revolución. Sus propios investigadores aun sin proponérselo se encargaron de evidenciar lo inocultable, malo o bueno. Por lo que intentaré reseñar sus características esenciales, (etapa silente) y no justificar su existencia.

PRIMERO:

El periodo silente se puede dividir en dos etapas claramente determinadas por la producción nacional y los factores externos, que sobre ella influyen. Una primera que iría de 1897 hasta 1922 y otra de 1923 hasta 1930. De estas la primera se puede

³⁵ Sadoul, Georges: *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 1972. Pág. 381.

dividir en tres subetapas; una de la llegada hasta 1905³⁶, otra de 1906 con la filmación de El parque de Palatino, hasta 1915, con predominio de las películas europeas en nuestras salas, y otro de 1916 a 1922, en que el cine europeo en crisis productiva a consecuencia de la primera guerra mundial, cede terreno al americano, que penetra de forma feroz, no sólo en el gusto del espectador, sino en todo el engranaje de distribución y exhibición; esta subetapa coincide con el auge económico producto de la subida de los precios del azúcar, por lo que su efecto no se palpara hasta el propio año 1923 en que no se produzca ni una película cubana. A su vez la segunda etapa bajo un fuerte control norteamericano sería más corta y homogénea; sólo contradecida por un último filme (*La Virgen de la Caridad*) que sería su redención.

SEGUNDO:

Ambas etapas estarían dominadas por figuras representativas que junto a productores también muy puntuales serían las encargadas de mantener e intentar hacer posible el sueño de crear una industria de cine en Cuba. En la primera etapa Enrique Díaz Quesada, junto a los productores Santos y Artigas, intentaría hacer cine nacional prácticamente en soledad y con unos “excelentes” resultados, abordando siempre temas de interés. En la segunda sería Ramón Peón quien llevaría la batuta junto a productoras como la Golden Sun Pictures o la BBP Pictures, aunque en este caso no estaría sólo en la dirección.

TERCERO:

El dominio europeo en el gusto del público cubano no fue un obstáculo para el surgimiento de un cine cubano; pues eran las empresas del patio las que se encargaban de la distribución y exhibición, quedándoles un margen de ganancia para invertir, y después de haber producido, de nuevo exhibir, dando pie a un ciclo rentable³⁷. Tras el dominio de los americanos este ciclo se rompe, son ellos los que distribuyen y exhiben sus propias películas y muchas de las ajenas; todo lo que no se adapte a sus intereses de dominación no es exhibido, por lo que los temas patrióticos y todo lo que reafirmase nuestra nacionalidad, queda excluido de lo que en Cuba se

³⁶ De esta subetapa lo más relevante sería, la primera filmación hecha en el propio 1897 y la realizada por el primer cubano: José E Casasús en 1898.

³⁷ Como fue el caso de muchas de las películas producidas por Santos y Artigas y dirigidas por Díaz Quesada, en las que un éxito de taquilla daba pie a una nueva producción.

filmó por aquellos tiempos –excepto cuando lo filmaban ellos, contando la historia a su manera–, dando paso sólo a la banalidad y en todo caso, a lo bueno, cuando venía “Made in USA”.

CUARTO:

Los empresarios cubanos en su mayoría siempre fueron en busca del éxito seguro, por lo que preferían invertir en la distribución y no en la producción, como lo muestra el hecho de que con anterioridad a 1920 sólo se conozca un productor digno de tal nombre (Santos y Artigas); y las empresas ajenas al medio sólo invertían siempre y cuando les sirviese de publicidad, sin ser una práctica muy habitual.

QUINTO:

Durante el periodo silente el cine en Cuba no recibió ningún apoyo estatal, ni en medios económicos para la producción, ni legalmente frente a los intereses norteamericanos, que primero exigieron derechos de patentes y después monopolizaron el mercado interno cubano sin ninguna traba.

SEXTO:

Las películas filmadas por los norteamericanos (en Cuba) en dicho periodo no pueden considerarse coproducciones, pues independientemente de que el tema tuviese que ver con Cuba, el capital, director, personal técnico y la mayoría de los actores eran norteamericanos.

SÉPTIMO Y ÚLTIMO:

En fin que con una burguesía que no invertía en la producción, un estado que no daba el apoyo necesario a la producción ni protegía los intereses nacionales frente al monopolio yankee, que sí contaba con todo el respaldo de su gobierno y era capaz de invadir por completo nuestro mercado –con un doble objetivo: obtener ganancias y colonizarlo culturalmente–, le quedaba muy poco margen de posibilidades al sueño de tener una industria nacional. El camino de las coproducciones sería una vía de escape en los tiempos venideros.

CAPÍTULO 2: CINE SONORO ANTERIOR A LA REVOLUCIÓN

I. Una nueva Época

Comienza la década del treinta y el cine, arte de nuestro tiempo, ligado a los constantes progresos tecnológicos, deja definitivamente atrás la época silente. *La virgen de la Caridad* sería la última película silente hecha en Cuba, y en el futuro nuestros cineastas debían hacer cine sonoro si querían competir en un mercado ya dominado por lo que en Hollywood se realizaba.

La llegada del cine sonoro trajo nuevas dificultades para nuestros endeble productores, al encarecer la producción que ahora debía hacerse con equipamiento adicional, lo cual complicaba todo el proceso. Estas características más o menos extensibles al resto de América Latina fueron un lastre insuperable para pequeños países como Cuba.

Por otro lado un elevado número de nuestros intelectuales, formados en los ideales martianos, de fuerte repudio a la política injerencista norteamericana, rechazaban las películas sonoras en inglés, por considerarlas símbolo de dominación cultural; en lo que si bien no estaban del todo ciertos, tampoco estaban completamente equivocados. Y a su vez nuestro público, en gran parte analfabeto (como en el resto de toda América Latina), necesitaba cintas en castellano.

Ante esta nueva situación, en la que si bien la producción cinematográfica se encarecía y los norteamericanos tenían el dominio tecnológico, (pues eran los exportadores de los nuevos sistemas) a su vez aparecía una brecha para producciones en castellano; la cual países como Argentina o México, con economías más fuertes y un mercado mucho más amplio supieron aprovechar y sacarle beneficios, mientras Hollywood no encontró las fórmulas para seducir a los millones de latinos que preferían ver filmes hablados en su propia lengua.

Por su parte la industria norteamericana conscientes de su poderío, pero también del peligro que representaba el cine sonoro en los países de habla hispana³⁸, desde un primer momento hizo todo lo posible por mantener el segmento de mercado que tanto le había costado arrebatarse a Europa, en los últimos tiempos del cine silente.

³⁸ En este sentido sus preocupaciones e intereses se pueden ampliar a todo país de habla no inglesa.

La experiencia obtenida con el film de Alan Crosland: *The Jazz Singer* (El cantor de Jazz, 1927)³⁹, que tras haber sido un éxito en Estados Unidos, no tuvo una gran acogida en el resto del mundo, y especialmente en los países de habla española –tanto fue así que le cambiaron el título por el de *El Ídolo de Broadway*, reduciendo las partes sonoras a la música (cuando cantaba Al Jolson) y utilizando intertítulos para que se entendiera lo demás–, fue aleccionadora, debían buscar cuanto antes la manera de llegar a esos millones de espectadores sin renunciar a los logros obtenidos por el séptimo arte.

En un principio intentaron (al menos en Cuba) llevar adelante una serie de producciones, con temáticas nacionales, pero esa alternativa no llegó a materializarse, su sistema de estudios en pleno auge no permitía tal digresión; por lo que se comenzaron a filmar en Hollywood musicales en los que intervenían músicos establecidos en Los Ángeles, provenientes de casi todos los países de habla hispana. Intentando llegar a nuestros espectadores a través de nuestros ritmos, y dando pie a futuros esquematismos a la hora de representarnos y auto representarnos.

Por suerte no sólo hubo espacio para los músicos, sino que en estas producciones tuvieron la oportunidad de participar numerosos técnicos, guionistas y hasta algún director, como fue el caso del cubano René Cardona (que haría posteriormente una larga carrera en México), quien filmaría en Hollywood la primera película por el método de dobles versiones⁴⁰ con su *Sombras habaneras*. Estos filmes en su mayoría “ingenuos”, “...independientemente de sus virtudes o defectos, ofrecieron a interpretes y realizadores la oportunidad de ganar un oficio que daría mejores frutos cuando iniciaron la producción de cine en sus países respectivos”⁴¹.

Lo cierto es que si bien el cine sonoro en un primer momento, fue un duro golpe a nuestras cinematografías, que no tenían el respaldo económico y tecnológico necesario para enfrentar los nuevos retos de un arte en constante evolución y competir con la industria norteamericana, puntera y generadora de dichos cambios, sí

³⁹ Heinink, J.B. y Dickson, R.G.: *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao, mensajero, 1991. Pág. 19.

⁴⁰ Este método consistía en que al filmarse una película hollywoodense con su incipiente sistema de estrellas, se filmaba paralelamente otra versión con actores de origen hispano radicados en Hollywood, que era la que se comercializaba en los países de lengua española. Con este método no sólo se realizaron filmes en castellano, pues desde esa época ya los americanos intentaban dominar también el mercado europeo.

⁴¹ González, Reynaldo: *Cuba: una asignatura pendiente*. Pág. 122.

nos concedió un espacio allí donde la barrera del idioma no dejaba llegar al producto Made in USA, ya sea por sentimientos nacionalistas, recursos aun no utilizados como el doblaje, la subtitulación, o el simple amor a nuestras lenguas.

Esta brecha no pudo ser aprovechada por todos, pero como dije con anterioridad los países que tenían mejor posición económica y un mercado más amplio para empezar, sí la explotaron, aunque no siempre con el mejor tino y anteponiendo el interés comercial al resultado artístico; el “respetable publico” no sería muy respetado que digamos, y sí sometido al cine más lacrimógeno y conformista jamás soñado.

En Cuba, las duras condiciones económicas (donde sólo lo relacionado con el azúcar tenía cierta importancia) y el casi total desinterés de nuestra burguesía y gobierno por los temas de la cultura más la pequeñez de nuestro mercado, aun cuando teníamos uno de los más altos índices de asistencia a los cines de toda América, hizo imposible la continuidad productiva, que aunque rala se había mantenido durante la época silente; lo cual nos convirtió de hecho, en consumidores pasivos, pues no se produjo casi nada durante la primera mitad de la década del treinta y parte de la segunda⁴².

II. A quien nos parecíamos

Pues bien, bajo estas dramáticas circunstancias comienza esta segunda etapa a tratar, que si bien podría subdividirse en otras subetapas (dependiendo de los puntos de vista) y que además tiene fuertes puntos de contacto con la década anterior – quitando como dije antes a *La virgen de la Caridad*– es lo suficientemente homogénea, excesivamente diría yo⁴³, como para considerarla de conjunto.

Si de influencias se trata podrían haber aceptado muchas, pues como afirma Néstor Almendros “... *había mercado abierto, sin apenas controles estatales, las distribuidoras compraban toda clase de películas. Allí podía ver todas las producciones americanas, hasta las de serie B, que no llegaban a otros países fácilmente. También podía ver todo el cine mexicano y mucho cine español,*

⁴² Un período de tiempo muy convulso para Cuba, con el final de la tiranía de Gerardo Machado (el asno con garras) desembocando en una revolución, finalmente frustrada, por los intereses norteamericanos, de nuestra burguesía, y por sus propios fallos. Período y hechos que hubiesen dado infinitud de temas para nuestros futuros directores, pero que fue olvidado a conciencia.

⁴³ Al menos en cuanto a temáticas y tratamiento del melodrama.

*argentino, francés e italiano. Se importaban alrededor de seiscientas o más películas al año, incluyendo títulos de la URSS, Alemania, Suecia, etc.”*⁴⁴. Pero al final se aceptaron pocas y en especial las peores.

Por voluntad propia, o sea en filmes realizados con capital cubano, donde un productor extranjero no pudiera imponer criterios, podemos encontrar gran influencia de las llamadas películas de teléfonos blancos italianas –pero no directamente, sino a través del cine argentino que a su vez era copia de éste, antes de hacerse tanguero y arrabalero–, en la forma de representar a las familias burguesas o terratenientes acomodados.

Otra de las influencias más reconocibles viene del musical norteamericano, pero no de los clásicos, sino de esos de los que he hablado y que se hicieron para seducir al público latino, con su poca cuidadosa mezcla de ritmos y acentos. La podemos apreciar en casi todas las películas de la época, no importa su tema, ni que sea la ciudad o el campo, siempre habrá una mulata rumbera, un guateque campesino o cualquier son que desplace la atención de los problemas sociales hacía el archiesquemático, supuesto carácter alegre del latino.

También el policiaco norteamericano con ciertos tintes de cine negro tuvo algo que ver con nuestro cine sonoro anterior a la Revolución, y ésta sin dar resultados excepcionales dio filmes con cierta corrección formal y ajenos a tanto lloriqueo como puede ser el film *Siete Muertes a Plazo Fijo* de Manolo Alonso.

Una última influencia extra cinematográfica, pero nacional, se pudiera decir, la peor de todas, llegó de la radio y especialmente de las radionovelas, de la mano de Félix B Caignet y su *El Derecho de Nacer*, imponiendo un estilo recitativo y una sensiblería llorona que lo inundaría todo, a puro llanto.

Para terminar tenemos aquella que más alcance tendría por su probado éxito comercial⁴⁵; aceptada o compartida de buena gana por los productores y directores cubanos de finales del treinta y principio de los cuarenta e impuestas por las coproducciones con México a partir de 1945. Esta influencia fue creciendo para-

⁴⁴ Almendros, Néstor: *Días de una cámara*. Seix Barral. Barcelona, 1982. Pág. 37.

⁴⁵ Aunque en esto de las influencias del cine Mexicano tengo mis sospechas, pues directores cubanos como Ramón Peón en 1930 después de haber trabajado diez años en Cuba, se va a México a raíz de la crisis que supuso el cine sonoro en Cuba y siguió trabajando con una continuidad (obviando a La Virgen de La Caridad) y facilidad tal, que no parece haber cambiado mucho de estilo. De lo cual puede desprenderse que ya nos parecíamos bastante; lo que no quiere decir que no nos haya influenciado, porque diferencias habrían.

lamente al desarrollo comercial del cine mexicano; mientras más se fortalecía este, más trataba de imitarlo el cine cubano. Nos sacaron de una larga crisis productiva, pero nos dejaron como herencia un tipo de cine con “*pocas o ningunas posibilidades de reconocimiento de una cultura, de una nacionalidad, porque, indudablemente el kitsch al igual que el mercado, no tiene patria y ambos son los dioses tutelares del cine producido en Cuba en dicho periodo*”⁴⁶.

III. ¿Industria?

Como ya había planteado con anterioridad, tras *La Virgen de La Caridad* (1930) los cineastas cubanos entienden que el cine silente ha llegado a su fin; era imposible seguir compitiendo con el cine sonoro y mucho menos negarse a la evidencia de que el sonido era parte indispensable de este invento maravilloso. Pero llegado ese momento se encuentran ante el dilema de no poseer los equipos adecuados ni el personal calificado, y mucho menos el capital necesario para adquirirlo y enfrentar el nuevo reto. Todo ello lleva a la peor crisis sufrida por el cine cubano en todos los tiempos.

Hasta 1933 se estuvieron filmando algunos documentales silentes de carácter noticioso, sobre sucesos de actualidad, pero tan intrascendentes que no se recuerdan sus títulos. No será hasta 1932 que se filme *Maracas y Bongó* el primer corto sonoro con personal técnico mixto (cubano-americano) y un segundo corto titulado *El Frutero*. Lo cierto es que debido a la posible baja calidad de estos cortos o quizás más importante aún por la profunda crisis política que atravesaba Cuba, con el fin de la dictadura de Gerardo Machado (producto de la revolución del treinta y tres), más los efectos internacionales del crack del veinte y nueve, no se vuelve a tener constancia de que se filmase otra cinta hasta 1936 con el corto *Como el arrullo de palmas* de Ernesto Caparrós.

En 1937 con el país más estable se renuevan los intentos de producir cine cubano y el propio Ernesto Caparrós realiza el primer largometraje de ficción de la etapa sonora, *La Serpiente Roja* con argumento prestado de un programa radial de éxito. Este filme tuvo cierto éxito comercial y Caparrós puede filmar el corto musical

⁴⁶ Piedra Rodríguez, Mario: *En el Corán no hay camellos*. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de Marzo, 1999. Edicións do Castro. Santiago de Compostela, 2000.

Tam-Tam o El origen de la rumba. En este mismo año se realiza el que se tiene por primer dibujo animado cubano⁴⁷, a cargo de Manuel Alonso, a quien con el tiempo se le conocería como el Zar del cine cubano.

En 1938 los ánimos parecen levantarse, y la esperanza de hacer cine en Cuba tiene un nuevo renacer; Ramón Peón regresa después de estar siete años en México y más importante aún, se crea la primera productora cubana, organizada con un criterio industrial, Películas Cubanas S. A. (PECUSA)⁴⁸. Esta produce seis filmes en dos años, lo que constituye un record para la época. En el propio año con *La canción del regreso* se produce el primer intento de hacer cine en cooperativa ante las inmensas dificultades (económicas principalmente) que planteaba el proceso productivo; no obstante estos intentos no dieron los mejores frutos, demasiados intereses acababan por imponer la discordia, lo que no quiere decir que se abandonasen, pues la realidad seguiría imponiéndolos.

En 1940 el Partido Comunista funda la productora “Cuba Sono Films” la cual a pesar de contar con el apoyo de lo mejor de la intelectualidad cubana, no pasa de producir unos cuantos documentales, que si bien fueron un loable esfuerzo, no tuvieron la trascendencia esperada y mucho menos influencia alguna sobre el resto de la producción del momento⁴⁹. Este año cierra la década con el mayor número de producciones de la época, unas doce entre largos y cortos; pero la esperanza empieza a desaparecer; la prometedora productora PECUSA había quebrado a finales del 39, y el film *Tengo fe en ti* no se pudo concluir por falta de recursos. El resultado no se hizo esperar y pronto pudo verse en la escasa productividad de 1941, sólo un posible largo y un corto del incansable Ernesto Caparrós.

En el cuarenta y dos y cuarenta y tres se filman fundamentalmente cortos musicales y humorísticos, dirigidos en su mayoría por Caparrós y Manolo Alonso, y el filme más relevante de estos dos años es *La que se murió de amor*, de Jean Angelo,

⁴⁷ Este corto de sólo dos minutos de duración y realizado de modo artesanal, fracasó al no interesar a los distribuidores.

⁴⁸ La cual según la opinión de José Manuel Valdés Rodríguez “pudo ser punto de partida de un cine nacional digno del nombre de tal y que en nada contribuyó al desarrollo del cine nuestro. Por lo contrario, PECUSA acrecienta los errores anteriores al enfatizar la pobreza de fondo y futilidad de la forma, a más de reiterar el pintoresquismo, la superficialidad, la ramplonería, la plebeyez”. En: Valdés Rodríguez, José Manuel: *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*. Pág. 17.

⁴⁹ Si para quienes sólo intentaban seguir el camino trillado era sumamente difícil producir y distribuir un film, que podría quedar para quienes desde posiciones de “izquierda” intentaban hacer un cine político o de denuncia social.

al cual le fue prohibida su exhibición. La evidente falta de recursos se palpa no sólo por la primacía de los cortos, sino en el hecho de que casi todo lo filmado se haga en colaboración entre varias empresas y el método cooperativo a pesar de sus desacuerdos. Del cuarenta y cuatro sólo se conoce un corto, lo cual habla por sí solo.

Mil novecientos cuarenta y cinco sería un año importante para nuestro estudio, pues con independencia de la procedencia del dinero usado en anteriores producciones, y la participación de técnicos o actores extranjeros, siempre había quedado claro que eran películas cubanas –por supuesto exceptuando los filmes extranjeros realizados en nuestro país–; pues bien, ante la imposibilidad de mantener una industria con una producción estable se filma *Embrujo antillano* la primera coproducción cubano-mexicana, la cual estuvo codirigida por el director español Juan Orol, quien al mantener muy buenas relaciones con la cinematografía mexicana y hacer un tipo de cine muy comercial y al estilo de lo que esperaban los distribuidores y productores, tendrá la oportunidad de dirigir varias de las futuras coproducciones⁵⁰.

A partir de esta primera experiencia, las coproducciones (con México fundamentalmente) serán la línea que marque el grueso de la producción de la segunda mitad de esta década y toda la próxima. En 1948, por ejemplo, se filman sólo tres largos, y todos ellos por este método: *A La Habana me voy*⁵¹, la primera y única con Argentina y los dos restantes con México.

En el año 1947 como referente más productivo, pero a través de toda la década, aunque con cierta esporadicidad, merecería la pena destacar la inversión de dos empresas extra-cinematográficas en la producción de cortos musicales o humorísticos, que por supuesto le diesen publicidad; estas fueron la cerveza Polar y el refresco Materva, que desde 1940 y hasta 1949 van sufragando la producción de diferentes filmes, dirigidos en su mayoría por Manolo Alonso.

Como había venido ocurriendo desde la época del cine silente, los finales de cada década siempre fueron buenos para el cine cubano, y éste, al menos en cantidad,

⁵⁰ Con respecto a estas coproducciones se le puede dar la razón al ICAIC cuando afirmaba que no había cine cubano con anterioridad a 1959, pues realmente estas películas no tenían nacionalidad, cambiándoles de locaciones y de acento bien podrían ser cubanas, mexicanas o argentinas.

⁵¹ Esta película también aparece en la lista de las coproducciones realizadas por la productora española Cifesa. Lo que según mi opinión no la convierte automáticamente en la primera coproducción cubano-española, pues la escasa participación cubana (seguramente reducida a los actores) es solo coyuntural y la coproducción realmente es solo española-Argentina. De hecho en 1951 Luis Herrera Bayon filma en España *Una Cubana en España* con la propia Blanquita Amaro sin que la historiografía cubana la contemple como cubana.

fue el mejor. En 1950 se produjeron quince filmes (entre cortos y largos) y dentro de ellos uno: *Siete muertes a plazo fijo* de Manolo Alonso llamó la atención de la crítica por su buen acabado formal, y dio pie a que se depositara cierta esperanza en este controvertido director, tan relacionado con el destino de la industria cinematográfica de esta época.

Aparentemente atraído por esta falsa bonanza, regresa una vez más, de su exilio mexicano, Ramón Peón, para filmar *La renegada*, única película de 1951⁵² – producida por PROFICUBA, una de las empresas que milagrosamente duró tres años y produjo cinco filmes–, y tras filmar dos películas en el cincuenta y dos, vuelve a México por tercera vez, en busca de la seguridad que le daba una industria más consolidada.

El cincuenta y dos no fue un mal año, una de las dos películas de Peón estuvo protagonizada por su artista favorita Rita Montaner, lo que garantizaba éxito de público; y Manolo Alonso produjo una nueva cinta de éxito con *Casta de roble* (se estreno en el 53), sólo que esta vez se esperaba más de él, no bastaba con mantener la calidad formal de *Siete muertes a plazo fijo*, pero Alonso hombre de negocios más que artista y comprometido con el régimen (como se verá) optó por el camino trillado y la fórmula fácil, decepcionando a los críticos más exigentes .

Otro hecho importante fue la financiación por parte del Ministerio de Información del corto de Jean Angelo *Los zapaticos de rosa*, como parte de un plan del gobierno golpista del dictador Fulgencio Batista, para ganarse las simpatías del pueblo y sobre todo de los intelectuales. En esta misma línea, pero más reveladora de la situación de nuestro cine y sobre todo del apoyo, confianza y protección de que gozaba (o no) por parte del Estado, fue lo ocurrido en el venidero año 1953, cuando a raíz de unos suntuosos festejos proyectados por el Estado (con los mismos intereses antes mencionados) con motivo del centenario de José Martí, la llamada “Comisión nacional del centenario” proyecta financiar una película de gran presupuesto, sobre la vida y la obra del Apóstol, y para ello lejos de confiar en un director del patio como Angelo, quien había mostrado ya tanto interés por el tema, o el propio Manolo Alonso tan cercano al régimen y con suficientes habilidades técnicas, llama a un

⁵² Como se puede notar, tan bruscos altibajos, no eran señal de grandes mejorías.

director extranjero de renombre, que le garantizase una buena publicidad dentro y fuera del país. La asimilación y el compromiso con el tema a tratar era lo de menos⁵³, así como la naturaleza del cubano y el paisaje en el que se mueve; la película no pudo ser más que un fracaso.

De 1953 al 59 en cuanto a producción, hay poco que decir, excepto que ésta se estabiliza en unos cinco, seis o siete filmes al año, en su mayoría coproducidos con México, como ya había apuntado antes, sin contar las producciones norteamericanas que llegan a ocho, tres de ellas en el propio cincuenta y nueve⁵⁴. Como dato curioso tenemos la película *Bella, la salvaje* (1953) de Raúl Medina, la cual según Mercedes Santos Moray “fue una de las primeras coproducciones con España aunque estuvo signada por la estética del kistch”⁵⁵. Lo que según estos datos no se aclara es cual fue la primera; aunque tampoco es probable que existan muchas más, e incluso no queda nada claro cual fue la participación de España en esta película.

Para finalizar este epígrafe, conviene no pasar por alto las poco ortodoxas ayudas y decretos, dictados por el estado en favor del cine –no ya a películas concretas, sólo tres ya mencionadas– y su posterior destino; todos ellos recibidos por Manolo Alonso y sus empresas o fundaciones, con indiferencia del gobernante del momento. En primer lugar por su habilidad para los negocios, que lo llevaron de simple director de un corto animado en 1937 a director y productor de varios noticieros a principio de los cuarenta, empresa de donde obtendría su principal fuente de ingreso hasta el triunfo de la Revolución; tener su empresa productora e ir comprando poco a poco los locales y equipos de casi todas las empresas que caían en bancarrota. En segundo por las relaciones personales que supo agenciarse con las altas esferas del gobierno; su socio y tesorero era el padre de la esposa del presidente Carlos Prío Socarras, quien mayor ayuda económica le brindó. Y en tercero y para su fortuna, dirigió dos de las películas más importantes del período, lo que unido a su

⁵³ O quien sabe y se buscó a propósito un director extranjero poco comprometido, con el fin de evitar alusiones escabrosas (para el gobierno), al tema de las relaciones de dependencia con los Estados Unidos, y los esfuerzos martianos por evitar tal cosa.

⁵⁴ Una de ellas *Nuestro hombre en La Habana* está considerada por algunos historiadores como una coproducción cubano-norteamericana, pero yo no veo por ninguna parte lo que puso Cuba para merecer tal consideración.

⁵⁵ Santos Moray, Mercedes.: *Películas cubanas del cine sonoro / de 1950 a 1959*. En: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/017_peliculas-cubanas-50-59.htm . 5 de diciembre de 2003.

falta de escrúpulos y lo casi natural (para el medio) de sus fechorías, le permitieron seguir recibiendo prebendas después de haber sido descubiertos sus malos manejos.

La primera ayuda gubernamental la recibió de Grau San Martín (1944-1948), por la cuantía de cien mil pesos⁵⁶, la segunda y mucho mayor la recibió de Carlos Prío Socarras (1948-1952), después de inscribir en 1950, el Patronato para el fomento de la industria cinematográfica, el cual dirigía desde sus oficinas en Paseo del Prado No. 59. Para este supuesto fomento se le conceden en diciembre de ese mismo año dos sorteos de la Lotería Nacional, por los decretos No. 3411 (del 17 de octubre) y No. 4183 (del 30 de noviembre) y ascendentes a la cantidad de cuarenta mil y cien mil pesos; y el año siguiente por los decretos No. 1042 (del 16 de abril) y 3160 (del 24 de julio), se le otorgan otros dos sorteos, esta vez por cien mil y ciento sesenta mil pesos respectivamente.

Con estos fondos más alguna otra donación no registrada en la actualidad⁵⁷ (no muy extensas por supuesto), se pretendía la creación de unos grandes estudios bien equipados, para lo que se adquirió una finca donde comenzaron a construirse los estudios Biltmore (más tarde rebautizados por él mismo, con el pomposo nombre de Estudios Nacionales), y de la cual se apropió un pedazo para construirse una casa. No obstante, su malversación no termina allí, lo que podrá comprobarse a raíz del golpe de estado de Fulgencio Batista.

Al producirse el golpe, la Agrupación de Técnicos Cinematográficos Cubanos (ATICA) ocupó los estudios con el fin de reclamar del nuevo gobierno mejoras para el medio y la disolución del fraudulento Patronato que encabezaba Manolo Alonso. En principio, al menos en lo tocante al patronato, la cosa pareció resolverse a favor de la ATICA, pues éste fue intervenido (función para la que se nombró a Ramón Peón y dos asesores), y el inventario realizado arrojó los siguientes datos:

1. El estudio estaba sin terminar (se había construido una sola nave)

⁵⁶ Estas ayudas al menos oficialmente nunca se hacían a título personal, sino a nombre de alguna institución por él dirigida.

⁵⁷ Lo que se deduce de las cuentas sacadas al ser intervenido el patronato. Además y aunque no cuente para el caso en cuestión, conviene recordar que una de sus fuentes de ingreso, provenía de sus noticieros, al chantajear a empresas y organismos gubernamentales, que a cambio de no ver sus trapos sucios en pantalla, les pagaban en metálico o con ciertas prebendas.

2. El laboratorio sin equipos a pesar de la compra de dos plantas eléctricas de uso y algunos equipos de iluminación (lo que se encontró era propiedad de Alonso) a la firma norteamericana Mole-Richardson.
3. Según las cuentas del Patronato se había invertido en los equipos de iluminación, quinientos cuarenta mil pesos; pero al tasar lo realizado, en doscientos veinticuatro mil, el equipo interventor, dio por “desaparecidos” trescientos dieciséis mil.

Este revés si bien significó para el cine cubano la pérdida de una gran oportunidad: tener unos buenos estudios, con los equipos adecuados para el proceso de post-filmación, necesidad tan acuciante de nuestra industria; para Manolo Alonso sólo fue un simple contratiempo, pues en 1955 con más salas de proyección y equipos de filmación en su poder que nunca y grandes elogios a su última película, fue nombrado Presidente del recién creado Instituto Nacional para el Fomento de la Industria Cinematográfica (INFICC).

El INFICC supuestamente pasaría a ser el organismo rector de las relaciones del cine cubano y su estado, por lo que la Comisión Ejecutiva para la Industria Cinematográfica (CEPLIC) creada en 1952, la cual se encargó de administrar los bienes del patronato, pasó a ser dirigida por el INFICC o lo que es lo mismo por Manolo Alonso, o sea, que todo regresó a sus manos por decreto oficial de quienes se lo habían confiscado.

Con el dinero que quedaba del patronato intentan cooperar en la financiación de algunos filmes como: *Sandra la mujer de fuego*, *Más fuerte que el amor*, *Angeles de la calle*, *Misión al norte de Seúl* o *Cuando la tarde muere*; pero ninguna de estas películas tenía posibilidades de trascender, partían de pésimos guiones y terminaban en pobres laboratorios sin los recursos suficientes para una buena edición.

Estas serían las principales ayudas e instituciones creadas por el estado “en pro de un cine nacional”, y su posterior destino, o sea, estafas legalizadas. En fin, que en este sentido las cosas no cambiaron nada desde 1930 hasta el triunfo de la Revolución (y cuando sucedió fue para peor). El Estado no se preocupó por defender la cinematografía nacional frente al monopolio extranjero (norteamericano primero y al

final del período también mexicano) y mucho menos crear un sistema de ayudas y subvenciones capaces de estimular un cine más auténtico.

Por otro lado, la clase empresarial (con sus limitaciones pero existente) poco dada a la filantropía, no vio posibilidades de ganancia y no invirtió, llegando al colmo de que los propios empresarios del medio, o sea los distribuidores y dueños de salas de exhibición, preferían invertir en el cine mexicano que en el nuestro⁵⁸. Las fuentes de financiamiento estuvieron reducidas todo el tiempo a nuestras raquíticas productoras y los márgenes del director a lo estrictamente comercial, pues el fracaso de una película significaba la salida del medio, de casi todo el que en ella participase.

IV. La ficción le gana a la historia

Al adentrarnos en las temáticas tocadas por el cine cubano de este período, nos queda la duda de si sería más importante hablar de las llevadas a la pantalla o de las omitidas, y en el caso de las omitidas quien se atrevió a tratarlas y de qué manera; ante la duda, mejor intentar un barrido general e ir llegando a conclusiones poco a poco.

Para comenzar digamos cuál era la realidad del cine cubano de esta época en palabras de Nestor Almendros refiriéndose al cine de lengua española en general y al cubano en particular:

*“...el problema residía en que estaba dirigido casi exclusivamente a espectadores analfabetos, a quienes les era imposible leer los subtítulos de las películas extranjeras.”*⁵⁹.

Para los que sabían leer ya estaba el cine americano o el europeo. Lo que suponía irremediablemente un nivel artístico muy bajo para nuestro cine, y aunque una cosa no esté obligatoriamente casada con la otra, un repertorio de temas de lo más simplones y ajenos a todo interés patriótico, social o humanista.

La mayoría de lo realizado fueron comedias musicales baratas del género tropical que se aprovechan del pintoresquismo y la música popular criolla, haciendo un uso abusivo del melodrama, y aun cuando algún film se apartaba un tanto de esta

⁵⁸ Muchas de las películas mexicanas del período, se hacían, no con el dinero de los productores mexicanos, que a su vez preferían invertir en otras ramas “más seguras”, sino con el dinero de nuestros distribuidores (y algunos otros de Latinoamérica), que pagaban por adelantado las películas que luego importarían.

⁵⁹ Néstor Almendros: *Días de una cámara*. Pág. 36.

línea, ella le seguía persiguiendo e imponiendo sus reglas; fue así como el tema agrario y del campesino cubano, uno de los más candentes y extendidos de la época cuando se trató, quedó ahogado bajo oleadas de llanto y no pasó de historias entre hijos advenedizos y madres desconsoladas o campesinas que tropezaban hasta devenir busconas.

En *El romance del palmar* (1938) de Ramón Peón, a pesar de su éxito (nacional), como podemos inferir por su título, nada interesante podemos esperar además del lucimiento de Rita Montaner; el campo es sólo un lugar bucólico donde habitan guajiros virtuosos de la guitarra, el contrapunto y el punto guajiro. En *Rincón criollo* (1950) de Raúl Medina el problema del latifundio y la tenencia de la tierra se diluye entre escenas de cabaret y rumbas disipatorias de penas mal contadas; lo mismo pasa con *Casta de Roble* (1953) de Manolo Alonso⁶⁰ que a pesar de ser una de las películas mejor realizadas de la época, su tema central, o al menos, el que en un principio parecía tener: la invalidez de las familias campesinas cubanas ante el poder y los desmanes de los grandes terratenientes, queda relegado a un segundo plano ante la tragedia familiar del hijo problemático y descarriado.

Ni que decir de las producciones de la Cuba-Mex, donde invirtió su dinero Félix B Cagnet con la intención de llevar al cine sus sonados éxitos radiales; en *El derecho de nacer* su obra más conocida⁶¹ la mísera vida del hombre del campo está contada de forma tan tremendista y con tal carga de sentimentalismo que sólo servía para hacer llorar a las amas de casa y tenderas romanticonas, seguidoras de sus radionovelas.

Hay dos cintas que pueden haber tenido alguna calidad o al menos, respeto y algo de objetividad en cuanto al tema como lo indican sus títulos, y especialmente quienes en ellas participan; una es *El desahucio* (1940) de Luís Álvarez Tabío, musicalizado por Alejo Carpentier quien además de escritor también era músico y textos del destacado intelectual, Juan Marínelo, reconocido por su postura izquierdista y su posterior participación en la revolución; la otra es *Un desalojo*

⁶⁰ Una de las películas realizadas con mejor presupuesto de su tiempo, y apoyada con una buena campaña publicitaria, incluso contó con la participación de buenos actores que después harían carrera dentro del cine posterior a 1959.

⁶¹ Félix B Cagnet fue quien puso en boga la radio novela por entregas, allá por los años veinte, primero en una emisora local y después en el resto del país. *El derecho de nacer* radionovela de su autoría sería su más grande éxito, trascendió las fronteras nacionales para escucharse en toda América; y sentó el precedente de las futuras telenovelas.

campesino (1940-1944) de José Tabío, con Paco Alonso como actor principal, quien se destacaba por su militancia política; pero ambas cintas tuvieron poca difusión y además se perdieron irremediablemente por lo que a ciencia cierta no podemos aseverar nada.

Los filmes de denuncia social al igual que en Argentina o México no pasaron de aprovechar los barrios marginales (con sus famosos solares), pueblitos del interior del país, tabernas o cualquier otro espacio no reservado a las clases altas. Hábitat del “...tahúr incorregible, la abuela y la madre abnegadas hasta un grado que la vida real no les permite sin graduarse de corruptas, la mujer sin alma, los huérfanos que zigzagueaban entre la honestidad y el delito, los esquemas más encarnizados, en una recurrencia enfermiza... la envidia y los celos, el arrebató pasional que buscaba refugio en la sempiterna cantina con un bolero o un corrido como implacable música de fondo, meseras con una rara habilidad para la rumba, la prostituta y el chulo...”. En ellas “El manejo de las clases sociales, con polarizaciones llevadas a sus últimas consecuencias, no servían para denunciar los altibajos económicos, sino para estimular el llanto –superobjetivo tiránico–”⁶².

En ninguno de los filmes como *Yo soy el héroe*, *Ustedes los ricos*, *Nosotros los pobres*, *Quinto patio*, *Que Dios se lo pague* o *Angeles de la calle* se refleja una preocupación por encontrar los motivos de la marginalidad o la miseria, el problema de la corrupción política parece ser un folklorismo más, y la propia miseria parece más un resultado de la naturaleza humana que de las condiciones económicas, pero sin profundizar lo más mínimo en la psicología de los personajes.

Los temas históricos tan frecuentes en el cine mudo, parecen haber sido des- terrados de esta segunda etapa, como si con la caída del dictador Gerardo Machado y la malograda Revolución del 33, todo lo que sonase a independencia o revolución fuese tabú. Durante 29 años se hizo muy poco cine histórico, sólo se recuerdan contadas películas que confirman la regla; una sería *Manuel García, el rey de los campos de Cuba* (1940) de Jean Angelo que si bien se adentraba en la etapa de la guerra independentista, tenía como personaje principal a este real y a la vez le- gendario personaje, especie de Robin Hood que robaba a los ricos para dar a los

⁶² González, Reynaldo: *Cuba: una asignatura pendiente*. Pág. 127.

pobres, lo que le permitía evitar con relativa facilidad el sentimiento nacionalista e independentista presente en nuestras gestas libertarias.

Quien más veces fue llevado a la pantalla fue José Martí, que de líder indiscutible de nuestra guerra de independencia, escritor y poeta excepcional devino en estandarte político de los politiqueros de turno (lo cual no ha cambiado mucho con el tiempo), quienes sufragaron los gastos de producción de algunas de ellas.

En 1942 Jean Angelo filmó *La que se murió de amor*, basada en el poema de Martí *La niña de Guatemala*; la cual después de grandes peripecias para su financiación fue prohibida por el alcalde de La Habana y sus concejales, al considerarla irreverente (fueron ellos mismos quienes la financiaron). Diez años después y en saludo al centenario martiano (que sería el próximo) Angelo vuelve a llevar a la gran pantalla otro poema de Martí: *Los zapaticos de rosas*; y Juan Días Quesada realiza *Martí mentor de juventudes*.

En esta misma línea, el último y más sonado de todos ellos⁶³ fue *La rosa blanca* (1954), filme producido por la llamada “Comisión nacional del centenario”, en un intento más por parte del dictador Fulgencio Batista de legitimar su golpe de estado para el cual llamarían al renombrado realizador mexicano Emilio Fernández (El Indio). El resultado no cumpliría las expectativas, fue una de las películas más flojas del Indio, a pesar de su buen dominio técnico y la aceptable reconstrucción de época; “un paso errado en la filmografía del Indio y del fotógrafo Gabriel Figueroa, quien no halló en el paisaje cubano la inspiración demostrada al inmortalizar el mexicano”⁶⁴.

En cuanto a lo que no se trató, ya hemos visto que el tema agrario fue sólo un pretexto, pues la desigualdad, el latifundio y el mal reparto de la tierra nunca se tocaron de forma directa; y en cuanto a la supuesta denuncia social no pasó de la muestra de una sarta de desgracias ocurridas a un “bueno muy bueno”, por culpa de un “malo muy malo”, que se veía venir a kilómetros de distancia y sólo no se daba cuenta el tonto del bueno, sin mayores alusiones a las diferencias sociales o el clima político; ni siquiera el problema gansteril que tan buenos resultados daba al cine norteamericano y tan exhibido era en nuestras pantallas fue utilizado, seguramente

⁶³ Además de la propaganda política orquestada por el gobierno, y los posteriores juicios de valor a tan esperado filme, también fue motivo de escándalo la desaparición de parte de los fondos destinados a su producción.

⁶⁴ Reynaldo González: *Cuba: una asignatura pendiente*. Pág. 140-141.

por las archiconocidas relaciones de estas bandas con los partidos políticos en el poder. Temas más intimistas o de reflexión cultural eran asunto europeo y la historia (con Martí como punto casi exclusivo) cuando se trató se refugiaba más en el lado romántico del héroe que en su pensamiento político⁶⁵.

Quienes de veras se ocuparon de llevar a la pantalla hechos de nuestra historia pasada o presente (para su momento) fueron los norteamericanos, en su afán por maquillar su prepotente intervención en nuestra guerra de liberación o en la “República Mediatizada”; desde la época del cine silente ya habían empezado a tocar estos temas, pero siempre hubo una respuesta positiva de nuestros cineastas, llevando los mismos temas a la pantalla con más veracidad y respeto, pero en este período los norteamericanos no encontraron oposición a no ser la de las plumas de algunos intelectuales comprometidos.

Dentro de estos filmes destaca el remake de *Un mensaje a García* (A message to García, 1936), dirigido por George Marshall, y las actuaciones de Wallace Beery, Barbara Stanwyck y John Boles; acababa de pasar la Revolución del 33 y había que aplacar los ánimos antiimperialistas.

Otro de estos filmes sería *Rompiendo las cadenas* (*We were strangers*, 1949) de John Huston con reparto internacional: John Gardfield, Jennifer Jones, Pedro Almendariz, Gilbert Roland y Ramón Novarro, y figurantes cubanos; trataba el período de lucha contra la tiranía de Gerardo Machado y su derrocamiento en 1933, siendo una de las producciones menos tergiversadoras de nuestra historia. Por último tenemos el film *Santiago* (1956) de Gordon Douglas, lleno de personajes arquetípicos, el gringo aventurero un tanto romántico y amigo de la “libertad”, y los cubanos (incluido Martí) convertidos en machos latinos más fanfarrones y contrabandistas que luchadores por un ideal abrasado por casi todo un pueblo; estas ofensas no pasaron por alto y la prensa se hizo eco del malestar causado a toda persona digna de llamarse cubano.

⁶⁵ Lo cual era inevitable en una república dominada por los intereses norteamericanos, cuando Martí había sido luchador incansable contra la política anexionista e imperialista de los Estados Unidos.

V. Gestación de una nueva época

Como se ha visto hasta aquí el período de 1930 a 1959 es sumamente homogéneo en cuanto a producción cinematográfica, dominado por un exclusivo interés de mercado e influencias políticas que no daban margen a ningún intento de hacer “cine de ideas”.

Con la muerte de Díaz Quesada y abandonar Ramón Peón, tras *La Virgen de la Caridad* (1930) sus intentos de hacer un cine digno, quedó abierto un periodo de casi tres décadas completamente ajeno a una producción interesada en tratar temas de algún modo trascendentes, y con gran escasez de crítica y autocrítica desde puntos de vista cinematográfico.

Las revistas especializadas eran muy escasas, y las existentes tenían un corte más publicitario que crítico, tal es el caso que Néstor Almendros llega afirmar que “La Habana era el paraíso del cinéfilo, pero un paraíso sin ninguna perspectiva crítica”⁶⁶. No obstante, a finales de los cuarenta esta situación comienza a cambiar, al menos en cuanto a la crítica, pues un grupo de jóvenes, influenciados todos ellos por las clases del profesor universitario José Manuel Valdés Rodríguez⁶⁷ comienza a interesarse seriamente en el cine, y a promoverlo en su condición de arte y no como una mera mercancía.

En 1948 se funda el primer cine club de La Habana⁶⁸ con la participación directa de Germán Puig, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Clarens, Tomás Gutiérrez Alea y Néstor Almendros; en el cual se proyectarán clásicos del cine y para cuyos programas se escribió buena crítica de cine. Esta iniciativa tendría éxito y en 1956 ya existen seis cine clubes incluyendo el de la Universidad de Santiago de Cuba, donde se forman espectadores más exigentes y se perfila el sentido crítico y analítico de los futuros creadores. Pero el verdadero laboratorio estaba en la Universidad de La Habana donde estudian la mayoría de ellos; del cuarenta y nueve al cincuenta y uno filman una serie de cortos en 8mm con temática europea que sólo sirven de ensayo,

⁶⁶ Almendros, Néstor: *Días de una cámara*. Pág. 38.

⁶⁷ En 1930 dictaría Valdés Rodríguez su primera conferencia sobre el cine como expresión de arte; y seguiría impartiendo sus conferencias sobre cine en la sociedad cultural Lyceum Tennis Club, de la capital cubana durante toda una década hasta el 13 de Julio de 1942 en que comienza a ofrecer su curso “El cine, industria y arte de nuestro tiempo”, en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana.

⁶⁸ Con el tiempo este devendría en la cinemateca de Cuba, que con algunos cambios al triunfo de la Revolución se mantiene hasta la actualidad.

pero casi todos los que en ellos participaron se convertirían en pilares tanto del cine como del teatro cubano revolucionario.

En 1951 Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea viajan a Roma a estudiar cine, y más tarde Néstor Almendros también viajará a New York y a la propia Roma con los mismos fines; pero al regresar bajo la férrea tiranía del general Fulgencio Batista sus ideologías comunistas o progresistas (dado el caso) más su interés en la creación de un cine serio les impide acceder a las producciones del momento, y tienen que conformarse en el mejor de los casos con la publicidad y las colaboraciones con los cine clubes o la crítica en revistas como la de la sociedad Nuestro Tiempo, creada por ellos mismos.

Una muestra del intento de estos jóvenes por hacer un cine serio y preocupado por los problemas más acuciantes del país, y a la vez de la imposibilidad de llevarlos adelante fue el cortometraje *El Mégano* (1955), escrito por Julio García Espinosa y dirigido por él mismo y Tomás Gutiérrez Alea; con un escaso presupuesto recaudado por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Este corto contaba al estilo neorrealista las duras condiciones de trabajo y la explotación a que eran sometidos un grupo de carboneros de la Ciénaga de Zapata; al día siguiente de su exhibición en un circuito inevitablemente restringido fue confiscado por la policía de Batista y no se pudo recuperar hasta el triunfo de la Revolución.

Al triunfo de la Revolución, serían estos jóvenes cinéfilos hasta ahora desplazados, quienes al igual que en Francia y semejante a las nuevas olas de casi todo el mundo tomarían el relevo procedentes de los cine clubes, la crítica y la realización de algunos cortos. Pero en Cuba el hecho de estar inmersa en una revolución social hizo que el cambio fuera traumático y se rechazase de plano todo el cine anterior, incluidos sus realizadores; por lo que no estoy de acuerdo con Reynaldo González cuando plantea en su libro *Cuba: Una asignatura pendiente* (anteriormente citado) que los filmes de esa época “*Si dejaron algo fue, precisamente, la apropiación de habilidades y conocimientos técnicos que servirían para replantearse la búsqueda de una expresión posterior en el cine.*”⁶⁹, pues estos jóvenes quisieron cambiarlo todo, no sólo los temas, sino la iluminación, el decorado, en fin toda la concepción

⁶⁹ González, Reynaldo: *Cuba: una asignatura pendiente*. Pág. 139.

cinematográfica existente en Cuba hasta el momento, y para ello se apoyaron en sus estudios y experiencias, no en los técnicos de la vieja escuela, los que en su gran mayoría emigraron.

Quienes realmente fueron aceptados y pudieron aportar algo, además de seguir trabajando al triunfo de la revolución, fueron los realizadores de noticieros, como Eduardo Hernández (Guayo) quienes dejaron plasmados en el celuloide hechos de gran valor histórico, como los famosos enfrentamientos entre las bandas gansteriles apoyadas y al servicio de los diferentes partidos políticos, o más al final del periodo, la lucha guerrillera dirigida por Fidel en las montañas orientales, y la lucha clandestina desarrollada en las ciudades por El Movimiento 26 de Julio.

El Noticiero ICAIC Latinoamericano uno de los mayores logros del cine posterior al triunfo de la Revolución (como se verá más adelante) será en principio una derivación de estos noticieros; ya depurado de los chantajes y artimañas de que se valían anteriormente para sobrevivir, y cargado de un sentido artístico y creativo que no poseía con anterioridad.

VI. Conclusiones

PRIMERO:

La llegada del cine sonoro, complicó y encareció la producción de cine en Cuba, de tal forma que pasó más de media década sin producir un solo largo, y en adelante tuvo tales altibajos que a mi juicio nunca salió de la crisis.

SEGUNDO:

Los intentos hechos por el Partido Comunista y su productora Cuba Sono Films, al igual que los de La Sociedad Nuestro Tiempo, a pesar de contar con la ayuda y el apoyo de muchos de los más grandes intelectuales de la época, estaban condenados al fracaso, con independencia de la calidad de sus productos; pues al tener vetado el acceso a los circuitos de distribución, o ser despojados de su obra como en el caso de *El Mégano*, quedaban fuera del juego.

TERCERO:

La falta de recursos, capital, espíritu crítico y creativo, ligado al monopolio extranjero de nuestros circuitos de distribución y exhibición, sólo daban pie a la

creación de un cine excesivamente comercial, realizado a partir de fórmulas ya probadas que no le permitían madurar, así como tampoco contribuía a la formación de un amplio segmento de público capaz de apreciar el buen cine.

CUARTO:

Las condiciones antes señaladas no permitían mantener una industria estable, lo cual llevó a que a partir de 1945 se aceptasen las coproducciones (por primera vez) no como una oportunidad de intercambio, beneficiosa para todos los países involucrados, sino como una solución a la escasa productividad, de forma permanente.

QUINTO:

La influencia de las radio novelas, de gran éxito en el público de la época, más lo peor del cine mexicano (aceptado de buen grado o impuesto por las coproducciones) fue desastrosa para el cine de este período.

SEXTO:

Comparativamente el cine sonoro anterior a la Revolución fue peor que el silente en cuanto a temáticas, compromiso e intenciones. Tampoco tuvo un cineasta comprometido como lo fue Díaz Quesada –Manolo Alonso, si bien hizo los dos mejores filmes del período, estaba más comprometido con su bolsillo que con el cine– ni una productora que durase más de tres años en activo.

SÉPTIMO:

Al margen de la producción oficial y prácticamente en la clandestinidad a partir de 1948 se irá formando un grupo de jóvenes, que al triunfo de la Revolución serán los encargados de asumir “los destinos del nuevo cine cubano”. Para ello tendrán que crear cineclubes, fundar revistas y salir a estudiar en el extranjero.

CAPÍTULO 3: CINE REVOLUCIÓN

I. Surge el ICAIC

Con el triunfo de la Revolución, el primero de enero de 1959, los cambios ocurridos en el cine Cubano fueron brusquísimos. Muchos de los jóvenes que venían tratando de abrirse paso en el campo cinematográfico, desde la crítica, los cine clubes o alguna producción “independiente” como fue *El Mégano* (1955), habían participado de alguna manera en la lucha contra la tiranía batistiana, por lo que sólo tres meses después, el 24 de Marzo, amparados por la ley No. 159 (la primera creada por el nuevo gobierno en el ámbito de la cultura) fueron los encargados de la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica); institución que por encima de futuras reestructuraciones de orden administrativo, en el campo de la cultura, regiría los destinos del cine cubano desde ese momento hasta la fecha.

Estos jóvenes, hasta el momento rechazados y reprimidos como creadores, y frustrados como críticos por los directores y sus filmes, siempre en espera de la “película” que redimiera el cine cubano y diera pie al comienzo de un cine más digno; cuando tuvieron en sus manos la posibilidad de decidir el destino del “nuevo cine cubano” optaron por partir de cero, rechazando todo lo que supiese a la época anterior, desde los directores hasta el personal técnico e incluso muchos de los actores que no fueran “políticamente actos”; para llevar a la pantalla el nuevo repertorio temático, que según el acta fundacional del ICAIC, además de conservar su condición de “arte noblemente concebido” debía ser “un instrumento de opinión y formación de la conciencia colectiva que contribuya a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario...”.

Este rechazo al cine anterior que como sabemos llega a cuestionar su propia existencia⁷⁰, si bien partía de una base al menos comprensible, no deja de ser absurdo y extremadamente separatista, simplemente pagaban con la misma moneda con que

⁷⁰ Según Julie Amiot refiriéndose a declaraciones de Alfredo Guevara en el primer número de la revista cine cubano, dice “*que estas palabras requieren una interpretación más cultural que literal. Lo que niega aquí Guevara no es la existencia física de las películas –sería imposible hacerlo– sino la caracterización del conjunto como «cine Cubano»*”. Pero lo cierto es que durante mucho tiempo, la idea que se le dio a los jóvenes nacidos después de 1959 (dentro de los cuales me encuentro) fue que el cine en Cuba nació con la Revolución, y no se hacía mención de las décadas anteriores para bien ni para mal. Amiot, Julie: *Identidad del cine en Cuba: Valoración de lo Cubano desde perspectivas europeizantes*. En: www.clarku.edu/cecil/amiot.doc . 23 de diciembre de 2002.

habían sido tratados antes del triunfo revolucionario e incluso de manera más radical, pues ahora sí que no quedaba ningún espacio para quienes no fueran aceptados por el ICAIC.

Como resultado de esta política en 1960 el ICAIC sólo contaba con dos jóvenes directores de escasa experiencia, Tomás Gutiérrez Alea Alias (Titón) y Julio García Espinosa, por lo que para suplir estas carencias y tratar de ganar experiencias, se decide invitar a reconocidos cineastas europeos, simpatizantes de la Revolución, sobre todo, glorias del neorrealismo Italiano y destacados directores del entonces campo socialista; aunque en este sentido fueron bastante abiertos y no rechazaron la ayuda de donde viniese, por lo que también podemos encontrar varios directores franceses, daneses, holandeses, latinoamericanos, etc. De lo que no se dieron cuenta fue que los directores del patio, liberados del estigma del mercado, podrían haber dado mejores testimonios, de aquel proceso, que de una forma o de otra, también era el suyo.

II. Nuevas influencias, nuevos resultados

Lo que si estuvo muy claro desde el mismísimo triunfo revolucionario para los dirigentes de la Revolución, fue la capacidad disuasoria y propagandista de los medios audiovisuales, incluido el cine en sus diferentes formatos. Por ello, aún antes de la creación del ICAIC (que de por si fue extremadamente rápido) existía desde el propio mes de enero, la Sección de Cine, dentro de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Esta sección, integrada por los mismos que después crearían el ICAIC, tiene como primera misión, la creación de dos documentales: *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea y *La vivienda* de Julio García Espinosa, insertos ambos en el problema de la tierra, el desalojo campesino, y la vivienda en general.

Ambos directores como ya se sabe graduados de cine en Roma habían demostrado su apego al Neorrealismo, con el documental *El Mégano* (1955); al que consideraban válido, no sólo desde un punto de vista estético sino práctico, pues las carencias eran muchas y este estilo les permitía aprovechar todo, actores no profesionales, luz natural, escenarios reales etc. El propio Gutiérrez Alea declara que para ellos en esos momentos “seguía el Neorrealismo ejerciendo una decisiva

fascinación”⁷¹, compartida también por Alfredo Guevara, quien a finales de año, invita a Otello Martelli y el operador Arturo Zavattini para trabajar con Gutiérrez Alea en la realización de *Historias de la Revolución* (1961), el primer largo de ficción producido por el ICAIC, y un poco más tarde también viaja a la Isla el ya famoso guionista Cesare Zavattini, para escribir junto a García Espinosa el guión de *El joven rebelde* (1961). Aunque ateniéndonos a declaraciones de Gutiérrez Alea, la presencia de estas glorias del neorrealismo no fue del todo provechosa, porque nuestros realizadores buscaban unas imágenes y texturas similares a las del neorrealismo más auténtico, y estos artistas ya habían rebasado esa etapa, “...lo más reciente de Martelli era *La Dolce Vita*, que nada tenía que ver con el estilo que yo pretendía”⁷².

A la par de esta conocida y auto-reconocida influencia, el nuevo cine cubano de esos primeros tiempos recibe disímiles influencias, especialmente en el campo del documental, el cual como veremos, logrará individualizarse, encontrar caminos propios e incluso influir en el estilo de los futuros largometrajes. Numerosas personalidades del séptimo arte, directores, guionistas, actores, fotógrafos y camarógrafos afamados, visitan Cuba y muchos se insertan en el proceso creativo.

En julio del 59 llega el actor francés Gerard Phillipe, entusiasmado con la idea de llevar a la pantalla la lucha en la Sierra Maestra (proyecto irrealizado), y al final del año los italianos antes mencionados. En abril del sesenta arriva el importante crítico, también francés George Sadoul, al que al parecer no se le prestó mucha atención en su momento, por sus elogios a algunas películas del periodo pre-revolucionario. Seguidamente otro italiano, Mario Gallo, quien realiza dos obras: *Al compás de Cuba* con el tema de la cultura popular y *Arriba campesino*, sobre la reforma agraria.

En septiembre del mismo año hace su entrada el documentalista holandés Joris Ivens con la intención de asesorar a los nuevos cineastas y producir dos documentales: *Cuba pueblo armado* y *Carnet de viaje*. También visita la Isla a finales del mismo año el afamado documentalista soviético Roman Karmen, quien realizó dos piezas de corte documental, pero de fuerte carga poética: *Alba de Cuba* y *La lámpara*

⁷¹ Évora José Antonio.: *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra filmoteca española, Madrid, 1999. Pág. 18.

⁷² Ob. Ct. Pág. 24.

azul; la segunda sobre la campaña de alfabetización realizada por los jóvenes en 1961; por lo que su estancia debió alargarse un buen tiempo.

En enero del 61 llega otro realizador francés Chris Marker, para filmar el documental ¡*Cuba, sí!*, y en octubre el soviético Mijail Kalatasov, en compañía del camarógrafo Serguei Urusevski y del poeta Eugenio Evtushenko con la intención de trabajar en el guión de la coproducción Cuba-URSS *Soy Cuba* que saldrá en 1964.

En febrero del 62 llegó el checoslovaco Vladimir Cech para preparar su guión de *Para quién baila La Habana*, coproducción Cubano-checoslovaca que se terminaría en el 63. Y en agosto el documentalista danés Theodor Christensen quien brindaría conferencias y debatiría con los cineastas cubanos, regresando en el 63 para filmar su medio metraje documental: *Ellas*.

En 1963 el cineasta alemán (república democrática en aquel entonces) Kurt Maetzing filmó en la que fuera su tercera visita la coproducción Cuba-R.D.A *Preludio 11*, y en el mismo año la prestigiosa realizadora francesa de origen belga Agnès Varda filmó su documental con montaje fotográfico, ¡*Saluts les Cubains!* Y para terminar con esta lista de los cineastas europeos más destacados que visitaron la Isla en este primer periodo tenemos al realizador francés Armand Gatti que rodaría el que aparece como primera coproducción del ICAIC (en este caso con Francia) que además tendría el honor de ser el primer film con que Cuba participaría en el Festival de Cannes: *El otro Cristóbal* (1963).

También llegaron algunos cineastas latinoamericanos vinculados al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, para ayudar tanto en el documental como en la ficción. El tercer largometraje de ficción producido por el ICAIC: *Realengo 18*, de 1961 fue dirigido por el dominicano Oscar Torres, y en el 62 el uruguayo Ugo Uliive trabajó con Tomás Gutiérrez Alea en el guión de la película *Las doce sillas*, comedia en que Gutiérrez Alea ya destaca como un gran director; y además filma un año más tarde *Crónica Cubana*. En el 64 el brasileño Iberé Cavalcanti realiza *Pueblo por pueblo*, sobre la solidaridad Cubana con VietNam y *Discriminación racial*, con el tema de la violación de los derechos civiles en Estados Unidos.

Estos cineastas (tanto europeos como latinoamericanos) aún sin dejar una obra relevante, fueron de mucha importancia, pues aportaron un número considerable de

experiencias e ideas que en manos de nuestros cineastas fructificaron de manera espléndida, sobre todo en el documental, que por razones, económicas, estratégicas e incluso políticas⁷³ fue el género más promovido por el ICAIC en estos primeros años, y que por las razones antes mencionadas mas el éxito alcanzado en esta rama (llegándose a hablar muy pronto de una Escuela Cubana de Documentales), siguió dándosele la misma atención en épocas venideras.

Tal fue el éxito alcanzado por el documental, y tanta su influencia, que rebasada lo que se considera por algunos historiadores del cine cubano como la época de búsquedas y definiciones (1959-1965) podría decirse que la mayor influencia que recibe el cine de ficción en su etapa de consolidación (1966-1976)⁷⁴ proviene de estos documentales con una marcada intención artística –recordar el documental *Now* (1965) de Santiago Álvarez, considerado por su montaje fotográfico en ininterrumpida secuencia con la canción de una cantante afroamericana como el primer vídeo clip de la historia–. Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo* (1968) utiliza constante mente el documental como parte de su estructura narrativa, e incluso introduce en el film, documentales realizados por él, en la época en que supuestamente se desenvuelve el personaje de Sergio (triunfo de la Revolución – 1959– ataque por Playa Girón y crisis de octubre), su protagonista. Y en *La primera carga al machete* (1969) Manuel Octavio Gómez cuenta lo sucedido en ese combate dirigido por Máximo Gómez en 1868 al más puro estilo documental, como si la obra se hubiese filmado en el momento que sucedieron los hechos. También podemos encontrar la mencionada mezcla estilística en el primer cuento de *Lucía* (1968) de Humberto Solás, al igual que en *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967) de Julio García Espinosa, por sólo mencionar las más relevantes del periodo.

⁷³ Dentro de las razones por las cuales se privilegió la producción de documentales estaba su bajo coste comparado con un largometraje –dada las condiciones del momento no fue un privilegio, sino la alternativa más inteligente– ya que el material confiscado a las productoras “nacionalizadas” nunca fue suficiente y más importante aún, estos fueron la cantera de donde salieron los futuros directores de largometrajes; además su propia naturaleza permitía llevar un mensaje más claro a las masas que se pretendía llegar. Lo que no impidió que este alcanzara la condición de arte, por el derroche imaginativo que en ellos se vertió, y la acertada conjunción entre lo político y lo popular que logró alcanzar.

⁷⁴ Como todo periodo exacto puede ser esquemático, en mi caso pienso que se ha alargado la etapa para poder englobar a *La última cena* (1976) de Gutiérrez Alea, que es una gran película no ya del cine cubano sino de la historia del cine en general, pero que por lo mismo Gutiérrez Alea es un director excepcional dentro de nuestra cinematografía, y esta etapa podría haberse reducido hasta el setenta; pues realmente en sólo tres años (66, 67 y 69) se filma lo mejor de este periodo, y a partir del setenta ya se entra en otra etapa.

En términos generales este periodo de “consolidación” logra encontrar un estilo propio, una forma de decir que lo aleja definitivamente de todo aquello que desde un principio trató de superar, o sea, nuestro propio cine pre-revolucionario, y el mexicano, argentino y norteamericano más comercial; pero ello no quiere decir que no encontremos nuevas y viejas influencias, aunque eso si, todas dosificadas en su justa medida⁷⁵. En primer lugar esta influencia del documental que a su vez se había nutrido de las más diversas cinematografías para crear sus novedosas propuestas, y después los nuevos (algunos ya no tanto) estilos europeos; algo de neorrealismo, sin ser ya la tendencia dominante, el *Free Cinema*, en perfecta armonía con el estilo documentalista, al conjugar su cámara en mano e ilusión de realidad, con cierta intención didáctica, y también la Nueva Ola y sus anti-héroes, su lírica, su inconformismo, y visión personal del director.

Otra de las influencias que encontramos en ciertos aspectos de la estructura narrativa de un film como *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967) proviene del Western norteamericano, pero esta vez puestas al descubierto para hacer partícipe al espectador, y complejizando la evolución del protagonista. Lo que nos dice que si bien de forma general se intentaba apartarse de esta cinematografía y poner miras en movimientos más novedosos, tampoco se renunciaba del todo a las mejores enseñanzas recibidas en los cine clubes de los cincuenta o en las charlas del profesor José Manuel Valdés Rodríguez, quien no rechazaba el buen cine viniera de donde viniera.

Antes de adentrarnos en la nueva década y hablar sobre sus cambios, y nuevos modos de mostrar el mundo, valdría la pena mencionar dos cosas, primero que como se sabe, desde la misma creación del ICAIC, éste mostró su interés por un cine político e instructivo, aunque muchas de las películas de este periodo de “consolidación” no lograron como las antes mencionadas elevar este deseo a la condición de arte, y segundo que la década del setenta siguió dando algunas de las mejores películas de la historia del cine como *La última cena* (1976) o *Los sobrevivientes* (1978), ambas de Gutiérrez Alea, otras muy interesantes sobre el tema de la mujer en la nueva sociedad –la primera dirigida por una mujer: *De cierta manera* (1974) de

⁷⁵ Por supuesto, en las obras más logradas como en toda cinematografía.

Sara Gómez y *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega—, mas algunos éxitos de taquilla, que lograron combinar temas de gran interés como la lucha contra bandidos⁷⁶ o la campaña de alfabetización, con una buena selección de actores que dieron vida a sus personajes, superando el lastre que suponía la fuerte carga ideológica en ellas presente.

El cine de la década del setenta en términos generales fue víctima de la política de Estado que de modo general afectó todas las artes, pero a mi modo de ver, al cine el que más, porque la literatura o la plástica por poner dos ejemplos, con dificultades, pero podían hacerse en casa con mínimos recursos (como sucedió)⁷⁷ y esperar tiempos mejores para salir a la luz; pero el cine necesitado de grandes presupuestos, sólo en manos del Estado, no podía burlar las directrices generales. Sólo Gutiérrez Alea avalado por su prestigio, pudo hacer un cine político, pero a la vez poético y simbólico, ajeno al mensaje directo, como venia haciendo desde la década anterior.

En estos momentos la Revolución había rebasado esos años de cambios, de búsquedas, de verdadera Revolución que fueron los sesenta, para encontrar acomodo en el campo socialista y ajustarse sus exigencias; además de sentir el acoso y peligro real que significaba la propaganda contraria al gobierno comunista, y la organización de atentados y contra-Revolución interna por parte del Gobierno de los Estados Unidos. Ello llevó a que sin adoptar de forma definitiva el Realismo Socialista, tendencia contra la cual había estado alertando el propio Gutiérrez Alea desde los sesenta en algunos de sus muchos artículos y diversos escritos, se adoptasen algunos de sus preceptos, dando paso a esquematismos que sustituían la humanidad de los héroes de la pantalla por una visión maniquea de los caracteres, y el triunfalismo imperante en algunas situaciones provocaba un divorcio entre este cine y su entorno.

⁷⁶ Con posterioridad al triunfo de la Revolución, ciertos grupos compuestos por terratenientes expropiados, excombatientes inconformes con el sentido que había tomado la Revolución, deudores del antiguo régimen y algún que otro campesino engañado con falsas promesas; todos ellos alentados y apoyados por los Estados Unidos, se alzan (se refugian en zonas montañosas, como antaño hiciera el Ejército Rebelde) en diferentes puntos del país (principalmente en la Sierra del Escambray) con la esperanza de provocar una insurrección armada contra el gobierno, pero en la práctica no pasaron de grupos alzados que actuaban como bandidos robando y asesinando a simpatizantes de la Revolución.

⁷⁷ En esta década al margen de lo que se exponía en las galerías, se publicaba o se llevaba a los escenarios hubo una producción subyacente en su gran mayoría de mejor calidad que la que salía a la luz, y en muchos casos realizada por los mismos creadores, que se veían obligados a mantener una doble proyección; tal fue el caso de Servando Cabrera Moreno con sus lienzos de tema erótico. Pintor, casualmente ligado al ICAIC y en especial a su entonces director Alfredo Guevara, actual albacea de gran parte de su obra.

El acelerado espíritu innovador de la década anterior lleno de constantes búsquedas expresivas se detuvo. La dirección del ICAIC se volvió demasiado partidista, institucionalizada; sus dirigentes seguían siendo los mismos y quizás creían seriamente en la necesidad de lo que hacían (o simplemente se vieron obligados a ceder ante las presiones externas), y la dirección que le daban al cine cubano, pero lo cierto es que coartaron la libertad de los creadores y les exigieron una posición, unos temas y una visión (en nombre de la Revolución) que estaba por encima de ellos, despersonalizándolos.

El resultado del arraigo de estas nuevas tendencias ideologizantes fue el abandono del uso de la cámara en mano y el documental como fórmulas para buscar cierto verismo, y del tono autobiográfico que tenían algunas de las historias de la década anterior, contadas en primera persona. Las nuevas películas dejan de dialogar con el espectador para intentar engañar sus sentidos, ya no les dejan decidir como en *Memorias del Subdesarrollo* donde está el bien y donde el mal (si es que esto era posible), si estaban de parte del burgués decadente pero simpático que es su protagonista, o del pueblo anónimo pero vital, unido y dispuesto a todo por defender su Revolución. El antihéroe desaparece de esta década para dar paso a revolucionarios convencidos; hombres de una sola pieza como *El hombre de mármol* (1977) de Andrzej Wajda, antes de comenzar a cuestionarse el por qué de las cosas.

Los filmes de los años ochenta si bien heredan algo de las anteriores décadas o periodos y en concreto de la etapa de consolidación (1966-1969 desde mi punto de vista) como la incidencia del documental en la ficción; en estos nuevos filmes la relación entre documental y ficción esta dada más por el hecho de que muchos de los filmes resultantes estén inspirados en documentales realizados por sus propios directores (cuando aun no tenían la categoría de directores de largometrajes)⁷⁸, que por su estructura narrativa; y por otro lado un aceptable dominio técnico al que también contribuyeron los años setenta que además aportaron su tono político-moralizante a su vez heredado de los sesenta, pero impuesto de forma más directa.

⁷⁸ En los ochenta muchos de los “jóvenes” que venían preparándose en la escuela documental tienen su primera oportunidad de dirigir un largo, y generalmente lo hacen con temas ya tratados en algunos de sus documentales que haya tenido mejor acogida.

La dirección de ICAIC⁷⁹ vive de la renta del pasado y no se preocupa por incentivar nuevas búsquedas (más bien las detienen, como en los setenta)⁸⁰, sino que ante la cierta estabilidad política y económica que gozaba el país (bastante frágil por cierto si tiene en cuenta lo poco que duró) se favorece mas bien una línea populista, con fuerte apego al genero humorístico tanto musical como de costumbres, llegando en algunos filmes como *La Bella del Alhambra* (1989) de Enrique Pineda Barnet (en este caso con bastante éxito y justicia) a rescatar grandes personajes del teatro cómico musical Cubano (Bufo) como son el negrito y el gallego.

En esta década se abandona la rigidez de muchos filmes de los setenta, pero como contra partida los filmes son más simples, lineales, con un lenguaje sencillo y directo, exento de grandes búsquedas expresivas; todo ello con la intención de alcanzar una identificación inmediata con el público. El resultado fue una etapa muy homogénea –contraria a los setenta que iba de filmes excelentes (aunque excepcionales) a mediocres– donde incluso los grandes directores del cine cubano, como Gutiérrez Alea con *Hasta cierto punto* (1983) o Humberto Solás con *Amada* (1983) y *Un hombre de éxito* (1986) no llegaron al nivel al que nos tenían acostumbrados, sin llegar a ser malas películas. Lo que no quiere decir que no se hayan realizado filmes interesantes e incluso buenos en esta década.

III. Al fin una industria?

En 1959 aun se mantienen en pie algunas de las productoras anteriores, produciendo un par de películas o en espera de mejores tiempos, e incluso se producen o filman tres películas norteamericanas, pero de 1960 en adelante con las leyes de expropiación forzosa fue barrido todo el sistema productivo anterior, y sus medios técnicos confiscados pasan a manos del ICAIC que a partir de ese momento poseerá la única productora del país⁸¹, apoyada, financiada y controlada por el

⁷⁹ Subordinada al Ministerio de Cultura y oficialmente desaparecido, como se verá más adelante.

⁸⁰ El cine de los ochenta vivió ajeno al espíritu contestatario que impregnó a otras manifestaciones, quizás por los mismos motivos de los setenta, o sea quien paga manda y el cine sólo se mueve con dinero, o por las sucesivas purgas (dentro y fuera del ICAIC) que habían “limpiado” el medio de agentes subversivos como fueron considerados en su momento Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante.

⁸¹ Tal fue el control, que cuando en 1961 Orlando Jiménez y Sabá Cabrera (hermano del conocido crítico y escritor Guillermo Cabrera Infante, en esos momentos director del Semanario “Lunes de Revolución” y a su vez productor del corto) realizan el cortometraje “PM”, éste es confiscado por el ICAIC cuando llega a sus laboratorios para ser revelado. Las protestas y reclamaciones resultantes de este acto, más algunos otros incidentes con escritores y

Estado. Y no sólo la producción, sino la importación, distribución, salas de exhibición e incluso la crítica cinematográfica al confiscar los periódicos.

De esta forma, con todos los medios técnicos concentrados en una sola productora (aunque estos nunca fueron del todo abundantes) y financiamiento estatal, lo que faltaba eran los nuevos directores que llevasen a vías de hecho los preceptos del ICAIC: cine de arte, pero comprometido con las ideas de la Revolución. Para ello como ya sabemos, se decide importar (por así decirlo) directores que a su vez cumplieran una doble finalidad. Primero dirigir o ayudar en la dirección de los primeros filmes con que la Revolución pretendía dar la cara al exterior, y segundo fungir como maestros de futuros directores.

Una de las primeras decisiones del ICAIC (por la que ha recibido grandes elogios) fue la creación del Noticiero ICAIC Latinoamericano, muy acorde con todo lo antes expuesto, pues en él se fundían muchos de los deseos y necesidades tanto del ICAIC como de la dirección de la Revolución: escuela para futuros directores y sobre todo medio de información, didáctico y con un fuerte matiz político; lo cual no obstaculizó que se realizasen verdaderas obras de arte. Este noticiero a diferencia de la mayoría de los anteriores al cincuenta y nueve, interesados en la inmediatez de la noticia, tenía una edición semanal, por lo que contaba con cierta cantidad de tiempo para elaborar la noticia que finalmente se proyectaba en forma documental entre una tanda y otra, en los cines de ciudad o antes de las proyecciones del Cine Móvil, en todos los rincones del país. El Noticiero ICAIC Latinoamericano nació el 6 de junio de 1960 y durante treinta años, bajo la dirección de Santiago Álvarez fue motivo de orgullo para nuestros cineastas y dio un altísimo prestigio nacional e internacional al ICAIC.

El Cine Móvil fue otra de las grandes creaciones del ICAIC, nacido en la cinemateca el 2 de enero de 1961 y más tarde dirigido desde el Departamento de Divulgación, creado para impulsar este movimiento cultural masivo, en septiembre de ese año. Fue necesario el equipamiento de un gran número de camiones, lanchas e incluso arrias de mulas, con todo lo necesario para realizar proyecciones a lo largo y

artistas, dieron pie a las famosas “*Palabras a los Intelectuales*” de Fidel, que ponían fin de manera directa a toda producción que estuviese fuera de los canales establecidos por el nuevo gobierno; su lema fue “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, pero en la práctica, ni dentro ni fuera, lo que no convenía no se hacía, o por lo pronto no salía a la luz, y muchos de estos artistas fuera de la “línea” terminaron por exiliarse.

ancho del país, en todos aquellos lugares donde no llegaba el cine ni la televisión por no haber luz eléctrica. Esta fue una tarea hermosa para quienes la llevaron a cabo, y muy agradecida por los miles de cubanos que nunca habían visto una película; retratada por Octavio Cortázar en uno de los documentales antológicos del nuevo cine Cubano: *Por primera vez* (1967).

Poco a poco, con tropiezos y aciertos, durante la primera mitad de los sesenta se fue preparando un grupo de jóvenes que rebasado este periodo, se encontraban listos para enfrentarse al largo de ficción (producción por la que se mide toda cinematografía y por ende aspiración de todo director joven) Junto a Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa; fue así como a partir de 1966 se estabiliza la producción (nunca con el ritmo y la fertilidad deseada) hasta la década del noventa con la implantación del llamado “Periodo Especial”.

Los setenta en lo que a sistema productivo se refiere fue un periodo bastante parecido al final de los sesenta, con el ICAIC funcionando de forma monopólica, aunque cada vez más acosado por la política de Estado adoptada en el Congreso de Educación y Cultura de 1971, que lastró el desarrollo de la cultura Cubana en general y provocó que películas como *Un día de noviembre* (1972) de Humberto Solás fueran exhibidas varios años después y como es de suponer otras no hayan sido aprobadas para realizarse por no ajustarse a los preceptos políticos.

Uno de los cambios o avances de la industria en la década fue la introducción del color, con la inauguración de los laboratorios de color en 1975, los cuales fueron estrenados con un corto del maestro Santiago Álvarez: *El primer delegado* y un largo de Enrique Pineda Barnet: *Mella*, ambos de corte histórico para estar a tono con el “Quinquenio gris” como le llamara el crítico y editor Ambrosio Fornet, al periodo posterior al antes mencionado Congreso de Educación y Cultura.

Durante la mayor parte de la década el ICAIC se mantiene intacto, aunque haciendo concesiones a la política imperante⁸²; lo que no le impide sacar adelante grandes proyectos, y además seguir siendo, junto a La Casa de las Américas el

⁸² Películas como *Retrato de Teresa* (1979) o *Hasta cierto punto* (1983) responden a los requerimientos del Primer congreso del partido (1975) que pone entre sus lineamientos la lucha por la emancipación de la mujer; lo cual es muy loable e incluso puede que estuviese muy en sintonía con la mentalidad progresista de sus respectivos directores (Pastor Vega y Gutiérrez Alea), pero no deja de ser una muestra de la manipulación de que era objeto la industria.

protector de muchos artistas de disímiles manifestaciones, incomprensidos en su momento. Pero los cambios que afectarán el estilo productivo de la venidera década y trastocarán las estructuras productivas hasta el punto de hacer desaparecer oficialmente al ICAIC, tendrán su germen y comienzo en ésta.

En 1976 y a partir de las Tesis y Resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975) comienza para el país el llamado Proceso de Institucionalización, el cual pretendía echar a andar el “Sistema General de Dirección de la Economía”, que ponía en práctica la planificación de la economía nacional, empalmándola con la de otros países del llamado campo socialista. Este ordenamiento entre otras muchas cosas: reorganizó y amplió el aparato ministerial, creando el Ministerio de Cultura.

Para el ICAIC este proceso trajo como consecuencia, su desaparición como institución autónoma; en su lugar se creó el Área Cinematográfica del recién surgido Ministerio de Cultura, dirigida por Alfredo Guevara (su dirigente desde el triunfo de la Revolución) en calidad de viceministro. Además toda el área productiva y de distribución del ICAIC fue quebrada en un sistema de pequeñas empresas vinculadas entre sí y, por último, la exhibición pasó a manos de las (creadas para el caso) Empresas Provinciales de Cine; todo lo cual trajo graves consecuencias para la industria cinematográfica nacional, al desintegrar los elementos más importantes del sistema: producción-distribución-exhibición, y por ende quitarle al Área Cinematográfica (antiguo ICAIC) su principal fuente de ingreso o lo que es lo mismo su autonomía.

A partir de que estas medidas entraron en vigor las empresas que integraban el aparato productivo del cine, al igual que cualquiera otra empresa, debían seguir las regulaciones establecidas por el Sistema General de Dirección de la Economía, que contemplaba rígidos patrones a la hora de conceder financiamientos y suministros, sin tener muy en cuenta las especificidades de cada empresa; por ejemplo la rígida asignación centralizada de medios de transporte ignoraba la capacidad de movimiento que necesita esta empresa y un sin fin de detalles que entorpecían la producción. Lo que permite concluir que este nuevo sistema estaba bastante lejos de constituir un apoyo para la producción cinematográfica.

Todo parece indicar que por algún tiempo la vieja dirección del ICAIC (encabezada por Alfredo Guevara) y muchos de sus miembros, que lo sentían como un verdadero movimiento cultural⁸³, pudo mantener la línea trazada con anterioridad, y por lo menos dar los presupuestos necesarios para llevar adelante los mejores proyectos de la década. Pero este conflicto de intereses no podía mantenerse eternamente solapado –por un lado la dirección partidista, representada por el ministro de cultura, y del otro el ICAIC, que a pesar, de haber desaparecido oficialmente, en la práctica se mantenía unido– y, sería la película *Cecilia* (1981) de Humberto Solás la que destaparía la caja de Pandora; este filme que constituyó la primera coproducción con España, después de 1959, no cumplía con los intereses del partido. En primer lugar, no era este el tipo de coproducciones (ni el país)⁸⁴ que interesaba, en segundo no querían películas de elevado coste (con ese dinero pretendían hacer dos) y en tercero tampoco les interesaban filmes de corte intelectual con gran carga metafórica, pues su objetivo primordial era “llenar el espacio espiritual de la gran masa”; y al parecer su concepción de la “masa” no estaba lejos de la de Ortega y Gasset: algo indiferenciado y caótico.

Al estrenarse la película en 1982 se armó un gran escándalo, por un lado, parte del público no compartía la visión que Solás daba de la novela de Cirilo Villaverde (“Cecilia Valdés”, la mejor novela del siglo diecinueve cubano) o simplemente no entendía sus metáforas (lo que en cierta medida es normal, pues es su momento tampoco se entendió a *Memorias del subdesarrollado* (1968), la mejor película del cine cubano), y por otro lado la crítica⁸⁵ arremetió con saña contra la película, cuestionando sus postulados estéticos y aún sus gastos; lo que dejaba entrever más un ataque contra el poco poder que aun tenía el ICAIC, que un análisis justo de la obra.

Esta situación al parecer ya insostenible trajo consigo la retirada de Alfredo Guevara, en julio del propio año, quien fue sustituido por Julio García Espinosa –más

⁸³ La cohesión de sus miembros y el prestigio internacional hasta entonces ganado, dio pie, a que la Empresa Productora Cinematográfica del Ministerio de Cultura, tomara el nombre del ICAIC como suyo, lo que permitió que este siguiera vivo y en espera de recuperar su autonomía.

⁸⁴ Curiosamente, este filme, junto a *Papeles Secundarios* (1989) de Orlando Rojas, otra coproducción con España, son los mejores filmes de la década.

⁸⁵ No olvidar que en ese momento los medios de comunicación masiva y quienes figuraban en ellos como críticos de cine, estaban al servicio del partido. Los críticos más objetivos y serios trabajaban para el ICAIC, se habían ido del país o estaban silenciados, por lo que sus opiniones no salieron a la luz (tendrían que llegar los noventa para que surgiese un nuevo grupo de críticos con voz propia). También es verdad que muchos de estos críticos atacantes, pudieron haber sido rechazados por el ICAIC, cuando aun tenía el poder sobre el cine cubano.

acorde para sus planes, pues siempre tuvo gran apego a la cultura popular— otro fundador del ICAIC y también viceministro de Cultura. Alfredo Guevara ocuparía una plaza de diplomático en París y “comenzaría así algo más que la década de los ochenta para la cinematografía nacional: puede decirse que se abría una etapa inédita, por primera vez sin el soporte innegable de Alfredo, auténtico mediador entre el organismo y los más altos niveles del Estado a lo largo de más de veinte años, y verdadero inspirador de la política cultural del ICAIC⁸⁶.

No todo lo realizado por la nueva política ministerial fue negativo; al menos fuera del campo productivo tuvieron iniciativas de éxito, sobre todo para el Cine Latinoamericano, como era su intención. En 1979 se crea el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que no ha dejado de celebrarse ni un sólo año a pesar de las graves crisis por las que ha pasado el país, deviniendo el más importante de su tipo en América Latina y plaza fuerte para su cine, que promueve por todo el mundo; además de ser una oportunidad maravillosa para el público cubano que puede ver el cine hecho en la región pero también lo mejor del cine mundial que viene a las diferentes muestras fuera de concurso. Otro acierto de esta política fue la Escuela Internacional de Cine, Televisión y Vídeo de San Antonio de los Baños, fundada en 1986 por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (la cual tuvo a Gabriel García Márquez como primer presidente y gran apoyo) y el gobierno cubano. En esta escuela se han graduado un sinnúmero de jóvenes, como futuros directores, guionistas, fotógrafos y editores del cine latinoamericano e incluso de muchas otras regiones del mundo, incluida España.

Con la salida de Alfredo Guevara, se pone en marcha, definitivamente, la nueva política ministerial (partidista o gubernamental, como quiera llamársele), y será entonces a partir de 1982 que se puede hablar de las características generales de la producción en la década del ochenta; muchas de ellas ya comentadas o esbozadas con anterioridad. Esta producción, preocupada más por la cantidad que por la calidad, tenía dos lineamientos fundamentales: el primero consistía en buscar un acercamiento a América Latina a través de sus intelectuales⁸⁷, lo que se tradujo en la financiación

⁸⁶ Piedra Rodríguez, Mario.: *Balance del cine Cubano 1980-2000*. Inédito. Pág. 3.

⁸⁷ En esta misma línea estuvo la creación del Festival y la Escuela. Después de los intentos de exportar la guerra de guerrilla a muchos de los países de Latinoamérica con la intención de implantar el socialismo, las relaciones de

de un gran número de filmes con directores latinoamericanos, que finalmente aunque formen parte de la producción nacional no se consideran películas cubanas ni por el público, ni por la crítica y mucho menos por el medio cinematográfico cubano, donde prevalece una visión autoral sobre las consideraciones de producción; y segundo la realización de un cine menos costoso y más ligero, para lo que se recurrió en gran medida a directores “jóvenes” que provenían de la escuela documental y estaban ávidos de realizar su primer largo.

Los resultados de esta política, en términos productivos, redundaron en un aumento considerable de la producción de 1982 a 1991 (momento en que regresa Alfredo Guevara, a la dirección del ICAIC, con la intención de hacer frente a un nuevo conflicto, producido esta vez por otra película con nombre de mujer: *Alicia, en el pueblo de Maravillas*, llegando en dos años, 1986 y 1988, a la soñada cifra de diez largometrajes anuales; meta nunca antes alcanzada por el ICAIC. Aunque la mitad de esos diez filmes en cada año, fue realizada por extranjeros, mediante coproducciones; de manera que el incremento realmente significativo se dio en las coproducciones con directores extranjeros, llegando a alcanzar más del triple de las realizadas en décadas anteriores. Lo que permitió que en la venidera década existiera un personal muy calificado y preparado para enfrentar las nuevas coproducciones y servicios, impuestos por otras coyunturas muy diferentes.

IV. Temáticas

El repertorio temático del cine Cubano de 1959 a 1990 no podríamos decir que ha sido escaso, pero si un poco endogámico, y espero que el termino extracinematográfico sea lo suficientemente ilustrativo. Toda película cubana, salvo escasas excepciones, en esos más de treinta años, ya sea, largo, corto, documental o ficción á tenido un grande y único tema: La Revolución. Da fe de ello el hecho de que para quienes hicieron la Revolución Cubana y la mantienen, Fidel Castro el primero⁸⁸, en Cuba la Revolución ha sido sólo una, desde las guerras de independencia, pasando por la Revolución del Treinta y Tres hasta la total liberación el

Cuba con sus respectivos gobiernos, e incluso con el pueblo, debido a la propaganda anticomunista, estaban muy resentidas, y esta era una nueva manera de acercarse a la región e intentar influir desde un medio muy poderoso.

⁸⁸ Recordar que en su alegato “La historia me absolverá” nombró a José Martí “autor intelectual del asalto al Cuartel Moncada”.

primero de enero de 1959; por ello no importa si la trama ocurre en el siglo XIX o el XX, todo gira en torno a dos grandes problemáticas: el por qué de la Revolución y como vive el cubano dentro de ella.

En los primeros años de la década del sesenta, los temas a tratar estaban a flor de piel: los años de batalla recién concluidos fueron llevados a la pantalla por Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa respectivamente, con sendas películas: *Historias de la Revolución* (1960) y *El joven rebelde* (1961), la reforma agraria y la tragedia del campesinado, tema desvirtuado por lo melodramático en el cine anterior fue asumido por Oscar Torres y Eduardo Manet con *Realengo 18* (1961). Estas también fueron las temáticas abordadas por la gran mayoría de cineastas extranjeros simpatizantes de la Revolución que arribaron a Cuba en sus primeros años; fundamentalmente la lucha contra la tiranía y la construcción de la nueva sociedad.

Pronto se sumaría otro tema de gran importancia y máxima actualidad: la invasión mercenaria por Playa Girón, el cual dio pie a una de las piezas canónicas del documental cubano, *Muerte al invasor* (1961) de Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez. También se intentó reconstruir los primeros momentos del triunfo de la Revolución en *Cuba 58* (1962) de José Miguel García Ascot y Jorge Fraga.

Paralelamente a estos, van surgiendo otros temas que no por ser puntuales han sido menos importantes en nuestra cinematografía (yo diría que han sido lo mejor de ella); aunque estos para ser exactos no pertenecen a una década, sino a un cineasta en específico y han estado repartidos a lo largo de todo el cine posterior a 1959 y por supuesto de la carrera desdichadamente finalizada de Tomás Gutiérrez Alea.

Después de realizar *Esta tierra nuestra* (1959), *Historias de la Revolución* (1960) y *Muerte al invasor* (1961) Gutiérrez Alea estaba preparado para enfrentar proyectos más complejos y sabía que llevando a la pantalla héroes ya mitificados por el pueblo o los políticos, o a obreros ejemplares, tendría menos posibilidades de hacer el cine reflexivo, crítico y sobre todo constructivo que siempre había esperado antes del cincuenta y nueve y que nunca llegó. Por ello escoge para sus historias a personajes marginados en la nueva sociedad, burgueses semi-intelectuales, vividores del antiguo régimen, aristócratas venidos a menos con el cambio social, homosexuales y también gente común en lucha contra males sociales, como la

burocracia, el machismo o la intolerancia. Todos ellos repartidos en su filmografía desde *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Los sobrevivientes* (1978), *Hasta cierto punto* (1983); y aunque fuera de este estudio, sus dos últimas películas, realizadas ya al borde de la muerte y como suele suceder, las que más fama internacional le han dado: *Fresa y Chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995).

Gutiérrez Alea también fue el único que se atrevió a cultivar la comedia, en épocas tan solemnes y excesivamente seria –para el gusto del cubano⁸⁹ con una rica tradición humorística muy entronizada en la cultura popular–, como fueron los sesenta y los setenta; aunque eso sí, repleta de humor negro y una agudísima crítica a los males, posturas y aptitudes heredados o no del sistema anterior⁹⁰, junto a una fina ironía que lo mantenía unido a lo mejor de la cultura cubana.

En la segunda mitad de los sesenta y especialmente a partir de 1968, año en que se cumplen cien años del comienzo de nuestras guerras de independencia, por iniciativa de nuestros cineastas primero y por exigencias políticas después, el tema histórico con referencia a las guerras contra la colonia y el problema de la esclavitud toma un protagonismo que mantendrá durante toda la década del setenta. Los dos primeros filmes de esta serie fueron realmente buenos, innovadores y a la vez maduros, sensibles y profundos: *Lucia* (1968) que no sólo se quedó en esta primera etapa sino que constituyó un gran fresco que también retrató la frustrada Revolución del Treinta y Tres y se adentró en los esfuerzos de la Revolución por conseguir la igualdad de los seres humanos, dignificando a los hasta entonces desfavorecidos, y *La primera carga al machete* (1969) todo un ejercicio formal digno del mejor cine.

Desgraciadamente la calidad de estos primeros filmes no se mantuvo y a excepción de *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *La última cena* (1976) ambas de Gutiérrez Alea o *Cecilia* (1981) de Humberto Solas (filme que cierra la

⁸⁹ Todo ello quizás por el compromiso que sentían con el proceso que estaban viviendo y en parte también para establecer distancias con el cine anterior, repleto de comedias baratas y malos musicales.

⁹⁰ Para el discurso oficial los males que atacan a la Revolución, como el burocratismo, la corrupción, la homosexualidad entendida como el resultado de la degradación burguesa (idea ya superada), o cualquier otro, son herencias del capitalismo, que la Revolución debía superar; sin darse cuenta (o no queriendo admitir) que estos son problemas comunes a toda sociedad, producto de la naturaleza humana.

serie)⁹¹, en muchos de los realizados se puso el contenido por encima de lo cinematográfico, resintiéndose la calidad estética. Dentro de ellos sobresalen los irónicamente conocidos por la picardía popular como negrometrajés: *El otro Francisco* Sergio Giral (1974), *Rancheador* Sergio Giral (1976) y *Maluala* Sergio Giral (1979).

A grosso modo, el otro gran tema que atraviesa la década de los setenta sería, “*la praxis revolucionaria y contingencias de la construcción del socialismo, cine cuyas virtudes no se buscaban en su eficacia formal o artística, sino en la comunicación de mensajes dictados por la necesidad política*”⁹²; y dentro de éstos los que más se destacaron fueron los referentes a la lucha contra bandidos y las tareas de la contrainteligencia, el problema de la igualdad de la mujer y las diferencias sociales aun permanentes. A los que se le suman los filmes de corte productivista, protagonizados por obreros ejemplares capaces de mil proezas para llevar adelante su empresa y el socialismo.

Los ochenta heredan casi todos los temas antes mencionados y en especial el productivista, pero con la reducción de los presupuestos por película y la búsqueda de una comunicación más directa con el público, a través del mensaje más simple y a la vez atractivo, se recurre a géneros olvidados por la cinematografía nacional (con las excepciones ya conocidas), como la comedia o el musical; desarrollándose una nueva línea temática muy apegada a la vida doméstica del ciudadano medio y a lo que en la diaria cotidianidad sucede en el país.

Lo curioso de estas películas es que contradictoriamente, a pesar de ser el resultado de la imposición del proyecto ministerial partidista y abordar estos temas de forma epidérmica, al eludir el riesgo y apelar a rasgos consabidos y discutibles de la Cubanidad⁹³, daban espacio a la entrada de un poco de crítica social, como un resultado posible del proceso político conocido por “Rectificación de Errores” que ocurría en Cuba, mientras en el campo socialista se engendraba el futuro desplome,

⁹¹ Lo que no quiere decir, que con posterioridad, no se haga algún film sobre dicho periodo, aunque de manera puntual, como *Placido* (1986) de Sergio Giral.

⁹² González, Reynaldo.: *Cuba: una asignatura pendiente*. Pág. 150.

⁹³ Caballero Rufo y Joel del Río: *No hay cine adulto sin herejía sistemática*. En Revista “Temas” n° 3; Julio-Septiembre de 1995. Pág. 107.

que impondría grandes cambios a la política cinematográfica de la Cuba de los noventa.

V. Conclusiones

PRIMERO:

Con la Revolución el cine cubano vuelve a nacer, partiendo de cero, lo que para nada quiere decir que no existiera cine en Cuba antes del primero de enero de 1959.

SEGUNDO:

El interés político y el compromiso ideológico, ligado a la búsqueda de nuestra identidad y el canto a nuestras gestas independentistas, elevan el cine cubano de los años sesenta a su más alta expresión, alcanzando un nivel nunca antes soñado; pero este mismo requerimiento ideológico, al imponerse a partir de los años setenta, como condición indispensable para la aprobación de un proyecto, se convierte en una traba para la creatividad de los directores y por ende para el buen cine.

TERCERO:

El cine cubano a partir de 1959 y hasta 1990 ha estado totalmente subvencionado por el Estado, lo que le ha permitido enfrentar grandes proyectos, y llevar adelante una cinematografía anteriormente insignificante; aunque también le ha costado el estar sometida a los designios y requerimientos de la política estatal.

CUARTO:

Lo dicho anteriormente demuestra que si bien la protección oficial es de suma importancia para el desarrollo del cine cubano, también lo es el que esa protección no se convierta en una camisa de fuerza que imponga unos límites estrechos, a las temáticas, los enfoques arriesgados o personales, en fin a la creatividad.

QUINTO:

Las coproducciones cubanas en este periodo se diferencian grandemente de las anteriores al cincuenta y nueve: primero no buscan una fuente de financiación externa para poder realizar los filmes, porque en la mayoría de los casos son financiados al cien por ciento por Cuba, y segundo no intentan conquistar un mercado –dos de los imperativos fundamentales que motivaban las anteriores coproducciones– y tercero la mayoría de ellas son dirigidas por directores extranjeros.

SEXTO:

Entre las coproducciones de los sesenta y las de los finales de los setenta y ochenta hay ciertas diferencias; pues las primeras tenían como objetivos lograr la superación o creación de profesionales cubanos para el medio y dar a conocer la Revolución con la ayuda de directores y actores de prestigio internacional, y las segundas buscar un acercamiento con Latinoamérica a través de su intelectualidad y un medio tan poderoso como el cine.

SÉPTIMO Y ÚLTIMO:

Los avatares del ICAIC y sus relaciones con la política de Estado (para con el cine) en estos treinta años, más su postura para con el propio cine cubano y las artes en general, han sido lo suficientemente complejas como para necesitar un estudio más personal; con el fin de esclarecer muchas de las zonas que en este trabajo sólo hayan quedado esbozadas, por tener intereses más generales.

**PARTE II:- *COPRODUCCIONES EN LA DÉCADA DE
LOS '90 HASTA PRINCIPIOS DEL NUEVO SIGLO***

CAPÍTULO 1: POLÍTICA, ECONOMÍA E INDUSTRIA

1. Entrada en el llamado “Periodo Especial”.

Para casi todos los que de un modo u otro se han interesado por la historia reciente de Cuba es conocido el término “periodo especial”. En la práctica no es sino la profunda crisis económica en que se encuentra Cuba a partir de la caída del campo socialista, países con los que mantenía prácticamente el 80% de su intercambio comercial en condiciones sumamente ventajosas. Todo ello agravado tanto por los errores cometidos en casa como por el bloqueo norteamericano.

La década de los ochenta, con su aparente estabilidad económica, acabó drásticamente y con ella el encantamiento del sistema. Fueron echados por tierra muchos planes gubernamentales que se tenían para con el cine cubano y su misión de acercamiento e influencia sobre América Latina. A partir de este momento se reducen a cero las coproducciones con financiamiento cubano que con estos países se venían desarrollando y en adelante sólo se participa con ellos en coproducciones internacionales, aportando personal técnico, algunos medios y, por supuesto, experiencia.

La inmensa mayoría de las fuentes de ingreso con que contaba el país se vinieron abajo producto de esta desintegración de sus mercados externos. Los bienes de consumo provenientes del antiguo campo socialista dejaron de acceder, incluido el material necesario para mantener la industria cinematográfica (máquinas, celuloide, química, vehículos de transporte, en fin, casi todo). La República Democrática Alemana, tradicional suministrador de película virgen, se desmoronó de modo abrupto como el tristemente célebre muro divisorio, para arrastrar consigo todo el bloque socialista. Y nuestra economía interna siempre dependiente de materias primas, repuestos y fuentes de energía proveniente de estos mismos mercados no pudo resistir el golpe, por lo que en un par de años se produjo un cambio radical en las posibilidades productivas del país, llámese en este caso ICAIC.

De las más o menos diez producciones anuales que se llevaban a cabo en los años ochenta (ya se sabe: la mitad eran coproducciones con América Latina en las que Cuba ponía recursos por los intereses ya comentados) pasamos a la cifra

aproximada de una producción y media, incluyendo filmes producidos por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), y realizados en formato de vídeo en el periodo que nos ocupa: de 1990 hasta 2003. En los dos primeros años de la década de los 90' la producción si bien baja ostensiblemente, aún se mantiene alrededor de un 40% ya que dispone de recursos destinados al ICAIC en el periodo anterior. A partir de este momento la realización de películas con capital netamente cubano cae en picado de manera estrepitosa y comienza a ser las coproducciones con capital foráneo la forma de mantener a flote la industria de cine cubano.

En este sentido los años 1994 y 1995 son un tanto excepcionales ya que logran aumentar la producción en ambas modalidades, justo en los momentos más críticos de la crisis, aunque de seguro eran películas que venían proyectándose desde los dos años anteriores en que se produjo poco. Además, las coproducciones del año 1994 con la excepción del filme *Maité* de Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, tienen capital extranjero, pero proveniente sobre todo de televisiones como pago por los futuros derechos de explotación, no de productoras extranjeras con control sobre la producción. A mi juicio, como consecuencia de ello, los filmes *Derecho de asilo* (Octavio Cortazar), *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío) y *Reina y Rey* (Julio García Espinosa), no se ajustan al tipo de coproducción que se impondrá en la segunda mitad de la década de los 90', donde las productoras extranjeras impongan sus condiciones.

En el campo de la exhibición cinematográfica, la situación de la infraestructura técnica, y constructiva de las salas, además de la declinación de los servicios asociados a ella se tornó tremendamente crítica, tanto que para algunos no existe una solución al problema. En este punto hay que acotar que si bien la situación se agrava definitivamente con la entrada en el “periodo especial” y su crónica falta de recursos, ya desde la década de los 80' con la aparición de las Empresas Provinciales de Exhibición posteriormente conocidas como Centros Provinciales de Cine, las salas cinematográficas vinieron sufriendo un sistemático e indetenible deterioro. Ya en los años noventa muchas de ellas fueron cerradas o las convirtieron en discotecas, cuadriláteros de boxeo o cualquier otra cosa; y en el peor de los casos (en el que se

encuentran no pocas) su estado constructivo es ruinoso, definitiva e irrecuperablemente.

La ya inoperante concepción de las grandes salas de cine (aunque eso sí, mucho más estéticas y cómodas que las despersonalizadas y reducidas salas actuales) existente en el país⁹⁴ también juega en contra, pues hasta una reparación muy superficial tendría un coste prohibitivo.

La crisis económica existente pone al país ante la evidente necesidad de introducir cambios significativos en la exhibición, que la lleven de cara a lo más avanzado de la tecnología mundial. Sólo que para esto se requieren inversiones impensables por ahora.

Esta depauperación, atrofia y por último desaparición de los cines, como es de suponer vino acompañada de una disminución dramática en la programación⁹⁵. Con la entrada en el “periodo especial” la cuestión no se limitaba sólo el elevadísimo coste de los royalties, sino que la producción de copias de exhibición exigía una inversión fuera del alcance de la enflaquecida bolsa del ICAIC, lo que trajo como consecuencia lógica la disminución de los estrenos a nivel nacional.

La curva de asistencia al cine que ya tendía a la baja desde los años ochenta, decae estrepitosamente en los años noventa. De los 49,3 millones de espectadores que acudían a las salas cubanas en 1981 se descende a 32 millones en 1987. Y de esta fecha se cae en picado a los 5,2 millones de 1999, cifra impensable para el que fuera uno de los países con mayor índice de asistencia de toda América Latina.

Para tener una idea más certera del desastre, me parece oportuno compararlo con lo que ocurre en España de 1992 a 2003 según datos ofrecidos por el Ministerio de Cultura⁹⁶. A pesar de la brutal competencia foránea, la asistencia de público a películas nacionales ha pasado de 8.355.413 millones de espectadores en 1992 a más de 21 millón en 2003. Y en términos generales de 106.713.871 millones en 1996 a 137.472.001 en 2003. Lo que demuestra que la llevada y traída influencia negativa de

⁹⁴ Recuérdese que la casi totalidad de las salas existentes en Cuba fueron construidas con anterioridad a 1959, con unas necesidades y características diferentes a las actuales, en una cantidad y profusión tal que el ICAIC lo único que tuvo que hacer en cuanto a exhibición fue la creación de los Cine Móvil para llevar el cine a los lugares más remotos donde la construcción de un cine era inviable por muchas razones.

⁹⁵ Pero no porque haya pocos cines, sino poco dinero; de hecho la escasa programación ha contribuido al abandono de los cines.

⁹⁶ *Tendencias de la evolución del cine español en el período 1996-2003*: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=131&area=cine . 13 de marzo de 2005

la estandarización de inventos como el reproductor de vídeo, el DVD+HOME-CINEMA y la piratería, puede ser cierta pero por ahora hacen mucho menos daño que las crisis económicas de Latinoamérica y especialmente de Cuba.

En la mayor parte del mundo capitalista a partir de los años ochenta, la diversificación de la oferta cultural y recreativa más los grandes cambios introducidos en el reordenamiento urbanístico de las ciudades y en las propias familias, ha traído cambios en el sector de la exhibición. Los grandes cines en donde sólo puede proyectarse un filme por sesión, ubicados en el centro urbano y diseñados con cierto glamour con una estética cercana a la de los teatros, han estado sustituyéndose por complejos recreativos en urbanizaciones extrarradio, con varias salas (proyectando un filme diferente en cada una) y muchos servicios asociados. En el caso de Cuba estos cines como hemos visto también desaparecen, pero no tienen sustitutos. La razón de ello debe ir más allá de la existencia de una crisis económica, pues antes de la Revolución hubo más de una y tanto el número de salas como de espectadores no dejaron de crecer.

En la Cuba de los 80' –el periodo más “próspero” de la Revolución, cuando la población disfrutó de las mejores ofertas en todos los sentidos–, momento en que empieza a decaer la asistencia al cine, las ofertas culturales y de ocio nunca fueron lo suficientemente amplias como para competir con el cine⁹⁷. Por otro lado, ni siquiera en plena crisis de los años noventa el precio de la entrada al cine ha sido el motivo de tal abandono. Por tanto si sabemos que:

- La gran mayoría de esos millones que dejaron de asistir al cine no tuvieron otras ofertas de entretenimiento.
- Que el coste de la entrada al cine no fue el problema, ya que es muy barato y por ende está al alcance de todos, independientemente de su salario.

⁹⁷ De hecho el acceso al vídeo de forma generalizada –hecho al que se le achaca parte de la culpa de que bajase la asistencia a las salas de cine en casi todo el mundo– no llegó hasta 1987 con la apertura de las salas de vídeo, momento en que la asistencia a las salas hacía tiempo que estaba bajando. Además muchas de éstas salas estaban en los propios cines, en pequeños espacios acomodados al respecto o simplemente ocupaban la platea de los cines más pequeños, de forma tanto provisional como permanente. Fornet, Ambrosio.: *Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)*. En revista “TEMAS” no. 27, octubre-diciembre La Habana 2001. Pág. 6.

- La estructura de la familia no ha variado mucho, pues contrario a lo que ha pasado en el mundo desarrollado, en cada hogar cubano cada vez conviven más generaciones.
- El parque de coches no aumentó como para causar graves problemas de estacionamiento.
- Contrariamente a lo que pasa en gran parte del mundo, con la excepción de los Estados Unidos y la India, el público cubano respalda masivamente su cine.

Tenemos que concluir que el motivo de tal abandono estuvo desde un principio en el empobrecimiento de la oferta.

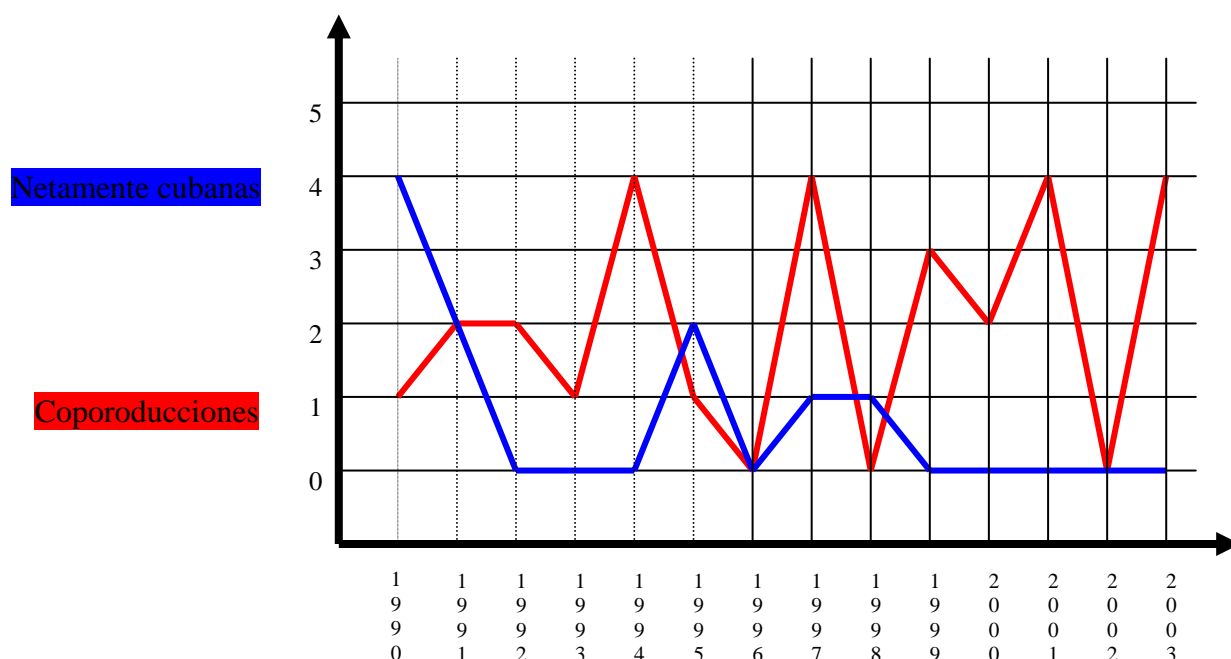
Cuando se entra en la crisis económica a partir de 1989 el problema se agrava porque el valor del peso cubano decae por completo. El comercio interno es casi inexistente y el estado tiene que comprarlo todo en dólares en el exterior, incluso llega un momento que entre las mismas empresas cubanas se hacen las transacciones en dólares y quien no tenga el billete verde no tiene poder de gestión.

En España y Europa en general, cuando un espectador compra su entrada paga un precio considerable del que una parte pasa a las arcas del estado (entre otros) a través del sistema fiscal. Con ese dinero recaudado el estado, tanto de forma directa como a través de los programas Media, Euroimagenes y otros, favorece tanto a la producción como a la distribución de su cine e incluso la creación y renovación de salas, creándose un flujo circular con tendencia positiva.

En Cuba el espectador paga su entrada en una moneda sin valor. Con ese dinero las empresas provinciales de cine no pueden pagarle a una empresa de la construcción para reparar los daños provocados por el tiempo y el uso, y mucho menos construir nuevas salas e importar tecnología. El estado no se interesa por invertir en una rama que no va a captar divisas como si lo es por ejemplo el sector del turismo (dada la situación no puede hacerlo), y por lo tanto, se deja de importar películas que hay que pagar en moneda fuerte. Tampoco invierte en la producción porque una vez exhibida la película resultante, sólo recaudara una moneda sin valor para el propio Estado, creándose un flujo circular con tendencia negativa.

El siguiente grafico muestra la evolución de las producciones íntegramente cubanas y las coproducciones en el periodo 1990 a 2003. Y seguidamente una tabla

con la producción por años en este mismo periodo donde se incluyen las coproducciones con Latinoamérica o España que tengan directores y temas no cubanos, consideradas por el ICAIC en su gran mayoría servicios y no coproducciones.



Producciones por años

1990

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alicia en el pueblo de Maravillas. Dr: Daniel Días Torres. ➤ Hello, Hemingway. Dr: Fernando Pérez. ➤ María Antonia. Dr: Sergio Giral. ➤ Mujer transparente. Dr: Coral. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Caravana. Dr: Rogelio Paris (cubano-angolana).

1991

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sueño tropical. Dr: Miguel Torres. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Adorables mentiras. Dr: Gerardo Chijona (cubano-española). ➤ Mascaró, el cazador americano. Dr: Constante Rapi Diego (Cuba-España-Venezuela).

1992

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El siglo de las luces. Dr: Humberto Solás (Cuba-España-Francia y Ucrania). ➤ Vidas paralelas. Dr: Pastor Vega (Cuba-España-Venezuela).

1993

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Te quiero y te llevo al cine. Dr: Ricardo Vega, Mediometrage de 65'. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fresa y chocolate. Dr: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (Cuba, México y España).

1994

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Madagascar. Dr: Fernando Pérez Mediometrage de 48, pero relevante. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Maité. Dr: Eneko Olasagasti (cubano-española (vasca)). ➤ Derecho de asilo. Dr: Octavio Cortázar (cubano-mexicana) ➤ El elefante y la bicicleta. Dr: Juan Carlos Tabío (cubano-inglesa) ➤ Reina y Rey. Dr: Julio García Espinosa (Cuba-México-España)

1995

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ La Ola. Dr: Enrique Álvarez. ➤ Pon tu pensamiento en mí. Dr: Arturo Sotto. ➤ Quiéreme y verás. Dr: Daniel Díaz Torres (Mediometrage de 55'). ➤ Melodrama. Dr: Rolando Díaz Mediometrage de 52'. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Guantánamera. Dr: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (Cuba-España-Alemania).

1996

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>

1997

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
➤ Che. Dr: Miguel Torres.	➤ Amor vertical. Dr: Arturo Sotto (cubano-francesa). ➤ Kleines Tropicana. Dr: Daniel Díaz Torres (Cuba-Alemania-España). ➤ Mambí. Dr: Teodoro y Santiago Ríos (cubana-española). ➤ Los Zafiros, locura azul. Dr: Manuel Herrera (E.U.A-Cuba).

1998

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
➤ La vida es silbar. Dr: Fernando Pérez.	

1999

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
	➤ Operación Fangio. Dr: Alberto Lecchi (Cuba-Argentina-España). ➤ Un paraíso bajo las estrellas. Dr: Gerardo Chijona (cubano-española). ➤ Las profecías de Amanda. Dr: Pastor Vega (Cuba-España- Venezuela).

2000

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
	➤ Hacerse el sueco. Dr: Daniel Díaz Torres (Cuba-Alemania-España). ➤ Lista de espera. Dr: Juan Carlos Tabío (cubano-española).

2001

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Video de familia. Dr: Humberto Padrón, en video (cortometraje, lo mejor del año). 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Miel para Oshún. Dr: Humberto Solás (cubano-española). ➤ Miradas. Dr: Enrique Álvarez (cubano-española (Ibermedia)). ➤ Nada. Dr: Juan Carlos Cremata Malberti (Cuba-Francia-Italia-España). ➤ Las noches de Constantinopla. Dr: Orlando Rojas (cubano-española).

2002

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Al atardecer. Dr: Tomás Piard, en vídeo Mediometrage de 66' (ICAIC, ICRT). ➤ Doble juego. Dr: Rudy Mora, en vídeo (ICRT, tlepley). ➤ El sueño y un día. Dr: Tomás Piard, en vídeo, Mediometrage (ICRT, tlepley). ➤ Santa Camila de La Habana Vieja. Dr: Belkis Vega, en vídeo (ICRT, tlepley). 	

2003

<i>Netamente cubanas</i>	<i>Coproducciones</i>
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Entre ciclones. Dr. Enrique Colina (Cuba-Francia-España) ➤ Roble de olor. Dr. Rigoberto López (Cuba-Francia-España) ➤ Suite Habana. Dr: Fernando Pérez (cubano-española) ➤ Aunque estés lejos. Dr: Juan Carlos Tabío (Cuba-Francia-España) ➤ Más Vampiros en La Habana. Dr: Juan Padrón. (cubano-española)

<i>Coproducciones con Latinoamérica</i>	<i>Servicio</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Confesión a Laura. Dr: Jaime Osorio Gómez. (España-Colombia-Cuba). 1990. ➤ Alias la Gringa. Dr: Alberto Durant. (Peru-España-Cuba). 1991. ➤ Latino bar. Dr: Paul Leduc. (Venezuela-Inglaterra-España-Cuba). 1991. ➤ Golpes a mi puerta. Dr: Alejandro Saderman. (Venezuela-Cuba). 1992. ➤ Fin de Round. Dr: Olegario Barrera. (Venezuela-España-Francia-Cuba). 1992. ➤ Reportaje a la muerte. Dr: Danny Gaviria. (Perú-Cuba). 1993. ➤ El Dirigible. Dr: Pablo Dotta. (Uruguay-Inglaterra-México-Cuba). 1994. ➤ Santera. Dr: Solveig Hoogesteijn. (Venezuela-España-Cuba). 1995. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tirano Banderas. Dr: José Luís García Sánchez. (España-México-Cuba). 1993. ➤ Habanera 1820. Dr: Antoni Verdaguer. (España-Portugal-Cuba). 1993. ➤ Isla negra. Dr: Cecilia Bartolomé. (España-Cuba). 1996. ➤ Sabor latino. Dr: Pedro Carvajal. (España-Cuba). 1996. ➤ Cuarteto de La Habana. Dr: Fernando Colomo. (España-Cuba). 1999.

Fuentes:

- Datos ofrecidos por el ICAIC en su pagina Web: <http://www.cubacine.cu>
- Datos ofrecidos por el Ministerio de Cultura Español en su página Web: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=1&area=cine
- García Borrero, Juan Antonio.: *Guía critica del cine cubano de ficción*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, Cuba. 2001.

II. Adaptación y reestructuración del ICAIC.

Como se ha venido diciendo, la grieta abierta en la economía cubana a partir de 1989 se reflejó bien pronto en la industria cinematográfica, pues si bien su total caída no fue inminente, qué son un par de años en la historia de un país. Si hacemos memoria, podríamos decir que sólo fueron cerrados o abiertos una vez más los famosos periodos de “vacas gordas y vacas flacas” por los que históricamente ha ido alternando la economía cubana. Estos hechos, en la primera mitad del siglo, dieron fe de la extrema dependencia que nuestra economía tenía tanto de los Estados Unidos

como de los desastres que significaron las dos guerras mundiales para las economías europeas y a la altura de 1989, de Rusia.

El primer cambio que se puede constatar estuvo muy ligado al proceso desarrollado en la década de los 80' y conocido como "El Proceso de Rectificación de Errores", que en su esencia no fue más que un reflejo de que algo andaba mal en la economía cubana y que el país necesitaba encaminarse por vías más cercanas a la rentabilidad y la eficiencia. En el terreno cinematográfico se tradujo a la "Crónica de una Muerte Anunciada" que trajo como resultado que el Ministerio de Cultura decidiese devolver un cierto nivel de autonomía al ICAIC, cerrando la Empresa de Estudios Cinematográficos del Ministerio de Cultura y abriendo una Productora Cinematográfica, además de los Estudios Cinematográficos I y II.

Esta medida emparentada con "El proceso de Rectificación de Errores" también puede entenderse como una suerte de liberación por parte del Ministerio de Cultura de Cuba que se vió cada vez más limitado en su rol de productor. Dicha medida no era del todo acertada pues continuaba en su disgregación de los medios disponibles tanto humanos como materiales, pero fue recibida con entusiasmo por muchos cineastas ya que recuperaba de esta manera una parte de la libertad perdida a finales de los años setenta.

La segunda medida que afecta al cine cubano de manera profunda es ya abiertamente un epitafio a los sueños grandilocuentes de desarrollar una "Industria"⁹⁸ de cine en Cuba. En julio de 1990 *"El Noticiero ICAIC Latinoamericano, orgullo de los cineastas cubanos y de donde habían salido varios de los más prestigiosos documentales de los últimos treinta años, bajo la dirección de Santiago Álvarez, es cerrado con la confusa argumentación de la imposibilidad de mantener sus costos. Así, el día diecinueve de julio se exhibe lo que será su último número: el 1490. Quedando tronchado un producto cinematográfico de altísimo prestigio nacional e internacional, que había sido editado semanalmente durante los últimos treinta años, siendo escuela de numerosísimos realizadores y testimonio de todo el decurso del proceso revolucionario cubano e internacional. Por lo demás, un producto*

⁹⁸ Entiéndase por industria de cine: una estructura productiva que tenga muy en cuenta la relación coste- beneficio y mantenga una producción lo más estable posible, sin recurrir obligatoriamente a financiamientos externos, realizados con fines más políticos que mercantiles.

genuinamente nacional, abandonaba las pantallas del país y, por lo tanto, esa presencia cultural se desvanecía.”⁹⁹.

A finales del mismo año 1990 se tomó otra medida que más que afectar a la producción cinematográfica en particular, sirvió de muestra para comprender el alcance de la crisis que se vivía: la Empresa Provincial Exhibidora de Ciudad de La Habana decide cerrar las salas de vídeo abiertas en 1987, en parte para paliar la escasa oferta de estrenos en la gran pantalla (sobre todo de películas norteamericanas) y en parte para dar acceso a un bien de consumo que se había convertido en un lujo al que sólo tenían derecho unos pocos privilegiados. Esta medida privaba del contacto con el cine más actual a un amplio segmento de público cinéfilo, que no despreciaba el nuevo soporte y tampoco se conformaba con las muestras exhibidas durante el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que aún no incluía la muestra de cine Independiente Norteamericano y mucho menos el cine Made In Hollywood que hasta la fecha no se exhibe en dicho Festival.

El Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana con posterioridad a 1990 (entre otras muchas virtudes) ha devenido oportunidad única para que los cinéfilos cubanos puedan apreciar lo mejor del panorama cinematográfico internacional. Pero evidentemente un festival que sólo dura quince días no puede sustituir la programación de todo un año; además de que por un problema de tiempo y espacio no hay forma humana posible de ver la inmensa oferta presentada.

Con independencia de lo mucho que los habaneros agradecen el Festival, éste fue pensado como un evento político que con el paso del tiempo fue potenciando su importancia económica, justamente a partir del comienzo de la crisis¹⁰⁰. Esto no es nada raro a nivel internacional, sólo que en Cuba se hace más evidente por lo poco que aporta el espectador cubano con el pago de su entrada. El Festival, poco a poco y en consonancia con el desarrollo de la infraestructura hotelera y turística en general se ha ido convirtiendo (eso sí, sin menoscabo de su calidad y como elemento añadido) en fuente de ingresos para el país y el ICAIC.

⁹⁹ Piedra Rodríguez, M.: *Balance del cine cubano 1980-2000*. Pág. 8.

¹⁰⁰ Lo que de ser una oportunidad cultural para el pueblo es un elemento añadido, que en su caso, las salas de vídeo tenían como interés principal.

La medida más demoledora para el personal del ICAIC llegó en el mes de mayo de 1991 por medio de una pequeña nota aparecida en el órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, en la cual se anunciaba la decisión de fusionar la productora de la televisión (ICRT), la Sección Fílmica del Ministerio de las Fuerzas Armadas y la Empresa Productora Cinematográfica del Ministerio de Cultura (el ICAIC), alegando los consabidos problemas económicos, pero en apariencia como consecuencia de la “libertad creativa” con que se realizó el filme *Alicia en el pueblo de Maravillas* de Daniel Díaz Torres, producida por el ICAIC¹⁰¹ en 1989 y exhibida en Cuba a principios de 1991.

La medida que había venido acompañada de un oportuno relevo de Julio García Espinosa de la dirección del área cinematográfica (recuérdese que el ICAIC como entidad autónoma dejó de existir a finales de los años setenta y aún no lo vuelve a ser, ni con las medidas tomadas en el año 1989 que más bien liberaban la trama económica pero mantenían bajo el dominio del Ministerio de Cultura la parte creativa) no fue aceptada con la acostumbrada resignación que se acatan la mayoría de las decisiones gubernamentales en Cuba. Muy pronto se sucedieron un sin número de reuniones y asambleas donde todo el personal del ICAIC se manifestaba en contra de la resolución, por considerar que esta unión provocaría la desaparición de todo un movimiento cultural de más de cuarenta años ya que las características de las otras dos unidades productivas no tenían ninguna relación con el ICAIC en cuanto a intereses, métodos de trabajo y sobre todo, de concepciones sobre el arte y sus funciones dentro o fuera del socialismo. Además de ser poco probable su éxito en términos económicos, si se tiene en cuenta el infinito número de equívocos y malos entendidos que se gestarían con tal mezcla.

Tal fue el rechazo, que se llegó a crear una comisión para que investigara el caso y representara los intereses del ICAIC ante el Estado. Dicha comisión formada por distinguidas personalidades de todas sus áreas (directores, guionistas, críticos y

¹⁰¹ La verdad es que no hay consenso en si la película en cuestión fue la causa que llevó a dicha medida, pues ya se había exhibido en Berlín con bastante éxito y la crítica al sistema en ella presente comenzaba a preocupar a las autoridades que no querían una *perestroika* ni un cine demasiado crítico o si ésta sólo fue un pretexto, un chivo expiatorio para llevar adelante el plan previamente manejado por la dirección del país de poner lo que de industria de cine existiese en manos de los militares y así imponer un control mucho más estricto sobre las futuras producciones.

técnicos)¹⁰² llegaron a firmar un documento en el que manifestaban su discrepancia con la decisión oficial, a pesar de conocer los riesgos que podría acarrearles dicho enfrentamiento, al tener la experiencia de lo sucedido con anterioridad a distinguidas personalidades de la cultura cubana en situaciones semejantes.

Mientras esto ocurría en el seno del ICAIC, en los medios masivos de comunicación se desató una feroz campaña contra la película anteriormente citada: *Alicia en el Pueblo de Maravillas*, la cual fue exhibida para la ocasión en algunos cines de la capital y cabeceras de provincia (aunque eso sí, por poco tiempo). Curiosamente el ataque realizado por periodistas no especializados en el tema (como norma general) se centraba casi exclusivamente en cuestiones extra artísticas como los recursos en ella invertidos y su supuesto carácter contrarrevolucionario (o sea economía y política), pues según palabras de un obrero entrevistado, la película “no ayuda”¹⁰³ en los duros momentos del “periodo especial”.

Este ardid propagandístico evidenciaba la premeditada intención de justificar la fusión (por no decir, desaparición del ICAIC), intentando hacerla aparecer como una medida de carácter popular tomada a raíz de las supuestas protestas ante películas como ésta – cuando lo cierto fue que la película tuvo una excelente respuesta de público con más de 200.000 espectadores en el poco tiempo que estuvo en pantalla–, y no como lo que realmente era: un acto premeditado, encaminado a poner la dirección de todos los medios audiovisuales del país en manos militares, desde donde se pudiese tener un control aun más férreo sobre ellos, si es que cabe.

Al parecer la situación se les escapó de las manos pues inesperadamente Alfredo Guevara regresó de su puesto de diplomático y asumió la dirección del ICAIC¹⁰⁴, intentando restablecer la calma y sobre todo regresando a su sitio todo aquello que la campaña de desprestigio había dislocado. Presentó esta misma película en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en diciembre del propio

¹⁰² Las dieciocho personas que integraron dicha comisión y firmaron el citado documento fueron: Santiago Álvarez, Rebeca Chávez, Guillermo Centeno, Enrique Colina, Rolando Díaz, Daniel Díaz Torres, Ambrosio Fornet, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Padrón, Senel Paz, Fernando Pérez, Manolo Pérez, Mario Rivas, Orlando Rojas, Jorge Luis Sánchez, Humberto Solás, Juan Carlos Tabío y Pastor Vega. García Borrero, Juan Antonio.: *La edad de la herejía*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2002. Pág. 178.

¹⁰³ *La suspicacia del rebaño*. En: “Juventud Rebelde”, (16 de junio de 1991).

¹⁰⁴ Ante la inesperada resistencia que oponen los miembros del ICAIC en conjunto, el gobierno decide evitar un escándalo mayor y como medida cautelar permite o impone (no hay constancia documental de los reales deseos de Alfredo Guevara) el regreso de Alfredo Guevara a la dirección del ICAIC como la persona más indicada para calmar los ánimos y dar una imagen de estabilidad.

año como la obra de un revolucionario y calificó a sus detractores como “bien intencionados que no pasan de serlo”.

Guevara supo aprovechar la coyuntura e ir más allá de la aprobación de un filme y salió en defensa de la política cultural que él mismo había intentado aplicar a la producción cinematográfica donde el realizador tuviese un espacio de libertad y riesgo. Esta política, que por demás está decirlo, había chocado desde un inicio con la política cultural del Estado en sentido general que veía en el cine un arma ideológica. Contradicción que precisamente había provocado la crisis del momento.

Es evidente que el ICAIC no pudo, ni ha podido desligarse y funcionar como un reino aparte de la política cultural del Estado e incluso en algunos momentos como en el caso “*PM*” antes mencionado tomó parte por ella; pero también es verdad que muchas veces y en muchos aspectos se opuso al abandono de la creatividad, a la burocratización y estamentación de la cultura que significaba la implantación del Realismo Socialista proveniente de Rusia. Las discusiones públicas mantenidas entre Alfredo Guevara y Blas Roca Calderío¹⁰⁵ con respecto a la conveniencia o no de exhibir ciertas películas en Cuba dan fe de ello. A la altura de 1990 la apuesta del ICAIC por un cine crítico y comprometido, independientemente de las coyunturas momentáneas, fue una de las causas que llevaron al Estado a pensar en su disolución.

Volviendo al escándalo tras la exhibición del filme, podríamos decir que éste es uno de los pocos casos en que el refrán “no hay mal que por bien no venga” se hace realidad. Al final el ICAIC salió fortalecido de dicho embate: recuperó a su dirigente histórico, alejado durante toda una década del medio (década por demás bastante insulsa) y tan importante o más aún, ganó un espacio de libertad para los creadores que en el futuro centrasen su interés en la problemática realidad cubana. Esta línea temática había venido insinuándose desde finales de los años ochenta, para llegar a definirse con *Alicia en el Pueblo de Maravillas* y no deja de estar presente hasta la actualidad aunque sin la misma intensidad.

Los filmes resultantes de esa tendencia crítica que se revela con *Alicia en el Pueblo de Maravillas* en su vertiente más acida o contestataria tuvieron su momento de gloria en la primera mitad de los años noventa con cintas de mayor calado como

¹⁰⁵ Antiguo dirigente del Partido Comunista de Cuba quien al triunfo de la Revolución fue presidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular y miembro del Buró Político.

fueron: *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993) o el cortometraje *Madagascar* de Fernando Pérez (1994). En la segunda y hasta la actualidad, la crítica social se ha ido diluyendo debatida entre el temor de molestar al poder y el deseo de tener éxito en taquilla.

La peor de las consecuencias que trajo el enfrentamiento entre los miembros del ICAIC y el Estado a raíz del escándalo por la película *Alicia en el Pueblo de Maravillas* fue el miedo que quedó en los directores a futuros enfrentamientos. Este miedo llevó a un gran número de creadores a optar por la creación de mundos simbólicos o paralelos a la realidad en los que su crítica fuese menos directa, aunque desgraciadamente a costa de una verdadera conexión con la realidad, como en el caso de *La Ola* de Enrique Álvarez (1995) o *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Soto, del mismo año.

Sobrepasado el caso *Alicia en el Pueblo de Maravillas* el mayor problema del ICAIC comienza a ser la falta de dinero. La subvención que históricamente el Estado le venía dando alcanzaba para pagar el sueldo de los trabajadores y poco más; por lo que se encuentra ante la disyuntiva de encontrar una fuente de ingresos en moneda fuerte que le garantizase la entrada del material fungible necesario y la reposición de la tecnología obsoleta, o moriría de inanición.

Es en el contexto antes citado, que las coproducciones y los servicios se convierten en la alternativa y estrategia a seguir para lograr el mantenimiento del cine cubano y su órgano rector. Con sus dos variantes fundamentales: primero las más comunes y que de hecho llevan el peso fundamental de nuestra cinematografía, o sea, aquellas en que el proyecto y el director eran cubanos y la parte extranjera sólo ponía el capital y por supuesto gestionaba su exhibición. Y segundo, las películas proyectadas y dirigidas por directores extranjeros (llámense españoles, en su mayoría como ya sabemos) donde el ICAIC pondría los medios técnicos y humanos disponibles, por los que obtendría unos beneficios previamente acordados. Además Cuba también intervendrá en la filmación de varios proyectos audiovisuales, tanto en su territorio como en América Latina por los cuales obtendrá ciertos beneficios, pero

no reconocimiento, ya que no aparecerá en los créditos de dichas obras como país coproductor. Estos trabajos serán los considerados por el ICAIC como “servicios”¹⁰⁶.

Las coproducciones no sólo garantizaban el dinero para la producción en cuestión, sino que en gran medida y aunque pueda parecer un resultado colateral de dicho acuerdo, también garantizaban su futura proyección allende las fronteras de Cuba, donde pudiese recaudar (o al menos ese es el sentido) el dinero invertido –lo cual no es menos importante en un mercado global dominado por la producción norteamericana que no da espacio a las cinematografías nacionales–.

Este renovado interés por conquistar las pantallas internacionales también es parte de la nueva estrategia del ICAIC. Ya no sólo es importante el reconocimiento y el prestigio internacional de la revolución o el mensaje político implícito en el filme, ahora se impone el problema económico; el viejo problema del cine republicano. La recuperación de la inversión, asunto en gran medida olvidado durante tres décadas gracias a la subvención estatal, estaba de nuevo presente y el ICAIC tenía que hacerle frente.

El cine cubano mantiene un alto nivel de aceptación en la taquilla patria pero al pagar el público en moneda nacional y a un precio sumamente bajo, la recaudación nunca alcanza a la inversión. Por extraño que parezca, si recordamos bien, este problema había dejado de ser de incumbencia del ICAIC pues al pasar la recaudación en cada provincia a su Centro Provincial de Cine, éste se convierte en un problema de Estado, o sea, que hasta este momento el ICAIC no estaba actuando como una industria en el sentido más tradicional al no tener que preocuparse de los dividendos obtenidos en la venta de su producto. Es en estos momentos tan críticos, en que por muchos lados su carácter industrial se pone en entredicho que asume esa parte que le faltaba, aunque eso sí, siempre pensando en las pantallas extranjeras.

Una de las últimas medidas o acciones tomadas por el ICAIC ha sido la de auspiciar la Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven. Medida que por simple, normal y plausible (que no deja de serlo) que parezca, no es más que un ejemplo de la debilidad en que se encuentra. Quién hubiese imaginado al ICAIC de

¹⁰⁶ Se entiende por “servicios” la participación del ICAIC en una producción “enteramente” extranjera que le solicita determinados servicios de filmación o post producción, por los cuales se limita a cobrar sin aparecer en los créditos. Esta modalidad se impone como parte del modelo de supervivencia que activa la crisis de los años noventa; con anterioridad era impensable pues la propaganda estaba por encima de la rentabilidad.

los años sesenta no sólo reconociendo sino exhibiendo cine hecho en Cuba (da igual el género o el soporte) fuera de sus predios, y mucho menos con las temáticas tan arriesgadas que presentan muchas de las obras exhibidas; recuérdese la triste historia del documental “PM” que le fuera confiscado a su creador Saba Cabrera y nunca exhibido en Cuba hasta la fecha.

La muestra organizada en el año 2000 por primera ocasión y que ha seguido realizándose cada año, ha servido para sacar a la luz la producción fílmica realizada fuera del ICAIC, fundamentalmente en soporte digital y con escasos recursos. La mayoría de los trabajos a pesar de sus imperfecciones han demostrado que independientemente del adormecimiento de la producción oficial, la memoria fílmica cubana seguirá garantizándose e incluso con calidad, ya que algunos de los participantes como: Miguel Coyula (*Clase Z Tropical*, 2000), Aarón Vega (*Se parece a la felicidad*, 1998), Pavel Giroud (*RRRing...*, 1998), Hoari Chong (*Bien dentro de mí*, 2000), Gustavo Pérez (*Caidje, extensa realidad*, 2000), Esteban García Insausti (*Más de lo mismo*, 2000), Leandro Martínez (*¿Me extrañaste mi amor?*, 2000), Humberto Padrón (*Los zapaticos me aprietan*, 1999/ *Y todavía el sueño*, 1999) han sabido impregnar su obra de cierta apariencia de novedad y de la sensibilidad suficiente como para llegar a más. De hecho la película *Viva Cuba* de Juan Carlos Cremata quien también se presentó en la primera edición, resultó ganadora del Grand Prix Ecran Junior en la edición 2005 del Festival de Cannes.

Esta apertura parece estar encaminada a la búsqueda urgente de relevo en la esfera de la dirección. El motivo sin lugar a dudas es la necesidad de encontrar fresca, nuevas ideas y de alguna manera, la formula idónea que les permita conquistar el mercado internacional. Los directores vivos (con la excepción de Juan Carlos Tabío) no tienen dicha formula, *se les ha cortado demasiado las alas y ahora quizás ya no sepan volar*. Para ello se incorporan directores jóvenes provenientes de las asociaciones de videoclubes, de la televisión, de las dos escuelas de dirección existentes en el país¹⁰⁷, y algunos no tan jóvenes provenientes del mismo ICAIC pero

¹⁰⁷ La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y la especialidad de Dirección de Cine, Radio y Televisión en el Instituto Superior de Arte en La Habana.

ajenos a la dirección en el campo de la ficción hasta la fecha¹⁰⁸ (como se hiciera en los años ochenta). Incluso se le vuelve a dar la oportunidad de dirigir a Orlando Rojas quien después de (*Papeles secundarios*, 1989) la última coproducción con España, anterior a su época de auge (o la primera de ellas, según como se mire), fuera apartado de la dirección por más de una década, ya que su mirada demasiado incisiva no estaba acorde con la imagen que “la Revolución” quería proyectar.

Una mirada desprejuiciada a la historia del cine cubano, vería como normal y sobretodo lógica, la entrada a la industria cinematográfica de los egresados de las escuelas de cine existentes en el país, también de la televisión, más el resto del audiovisual en general; de hecho es lo que pasa en el resto del mundo. Pero en Cuba donde todo pertenece al Estado y aparentemente no debería haber diferencias, contradictoriamente se ha creado desde el comienzo de la Revolución, una estratificación tal que ha introducido diferencias insalvables hasta la fecha en las distintas instituciones donde se generan obras audiovisuales.

Como se sabe el ICAIC fue la primera institución cultural creada por la Revolución. Desde sus bases expresaba inobjetablemente que el cine era un arte, pero independientemente de lo fiel que hayan podido ser a esa condición ya dada y la resistencia que hallan opuesto a convertir el cine en propaganda, siempre intentaron mantener para sí, digamos, ese privilegio. Éste los diferenciaba en primer lugar del ICRT que tiene desde un comienzo dos tareas fundamentales bien definidas. La primera de todas: servir de instrumento de propaganda política de forma inmediata y directa; la segunda: explotar su potencial didáctico, intentando desde una amplia gama de programas elevar el nivel cultural del pueblo. Y en segundo lugar la Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas que también tenían unos programas muy afines con su medio.

Más tarde ya en la década de los ochenta se crea la Federación Nacional de Cine Clubes de Cuba (1985) que reúne a la mayoría de aficionados del país, e incluso cuentan con el Festival CINEPLAZA que aun se mantiene, y al que mandan sus obras todos los creadores del país fuera del ICAIC y por otro lado, la Asociación Hermanos

¹⁰⁸ Tal es el caso de Enrique Colina (*Entre Ciclones*, 2003), conocido documentalista y uno de los más prestigiosos críticos de cine cubano, y Rigoberto López (*Roble de Olor*, 2003), también documentalista. La lista continúa pasado el año 2003.

Saíz (1986) para jóvenes creadores menores de 35 años que también tiene una sección fílmica. Ambas asociaciones tienen inevitables contactos con el ICAIC del cual reciben cierto apoyo. Sobre todo por parte de directores y técnicos que les imparten talleres y les cuentan sus experiencias en el mundo cinematográfico; pero ninguno de los directores formados en estas “escuelas” pasan a engrosar las filas del ICAIC; ni siquiera Tomás Piard el más premiado de todos, parece lo suficientemente bueno para ellos.

Como ya hemos expuesto al momento de la creación del ICAIC se decide partir de cero, desechando la asimilación de todos los directores que habían hecho cine con anterioridad al año 1959, la mayoría de ellos, por no decir todos, autodidactas sin escuela. Casualmente las únicas dos personas preparadas para asumir la tarea de director en el nuevo periodo, tenían una formación académica proveniente del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, donde Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa habían estudiado dirección cinematográfica. O sea, que el ICAIC nace con directores graduados de escuelas de cine, pero al no existir éstas en el país y ante la necesidad de formarlos cuanto antes, se opta por formarlos sobre la marcha dentro del propio ICAIC. Todo ello trae como consecuencia el inicio de un ciclo endogámico que se alargará hasta el comienzo de este nuevo siglo, cuando parece comenzar a tomar en cuenta a los directores salidos de otros espacios.

Las escuelas de cine en Cuba, surgen un tanto tardías. En diciembre de 1985 y como iniciativa del gobierno cubano y el Comité de Cineastas de América Latina nace la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) y en la primera reunión de su Consejo Rector se acuerda la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)¹⁰⁹, para la cual el gobierno cubano cede unas instalaciones en San Antonio de los Baños, al suroeste de La Habana.

La EICTV de San Antonio de los Baños como su nombre lo indica esta pensada con una proyección más internacional que nacional. Los pocos directores cubanos que gradúa terminan en su gran mayoría difuminándose por el mundo, al no encontrar trabajo en el país y como escapatoria a la crisis.

¹⁰⁹ Escuela Internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños Cuba. <http://www.eictv.org/genesis/index.jsp> . 13 de julio de 2005.

Sólo dos directores de la EICTV permanecen en Cuba dirigiendo largos de ficción: Arturo Sotto graduado en 1992, quien con mucha suerte y como excepción a la regla se incorporó rápidamente al ICAIC dirigiendo dos largos (*Pon tu pensamiento en mí*, 1995 y *Amor vertical*, 1997) y Juan Carlos Cremata graduado en 1990 pero con experiencia como director de series y cortos para la televisión, donde trabajaba antes y después de pasar por la escuela de cine. Cremata es uno de estos directores que el ICAIC atrae en este nuevo siglo, en su necesidad de renovarse. Filma la película *Nada* en 2001. También se ha sumado recientemente Pavel Giroud quien ha tomado cursos de dirección en la EICTV aunque no ha completado su carrera.

Teniendo en cuenta que la EICTV es una escuela internacional que gradúa pocos directores y técnicos cubanos se decide abrir otro centro de enseñanza con características similares netamente cubano. Así que surge en 1988 la Facultad de Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual adscrita al Instituto Superior de Arte (ISA)¹¹⁰. Sus primeros graduados salen a la luz en 1993, pero no será hasta finales de la década que el ICAIC contrate a algunos de los más activos para dirigir fundamentalmente cortos publicitarios del Festival de Cine y otros eventos, además de interesarse por su obra organizando la ya mencionada Muestra Nacional del Audiovisual Joven. De estos jóvenes se destacan Lester Hamlet y Esteban Insausti quienes junto a Pavel Giroud Graduado del Instituto Superior de Diseño, y los cursos de dirección cinematográfica ya mencionados, dirigen el filme *Tres veces dos* en 2004.

El ICAIC en un principio se ve impelido a instruir sus futuros directores auto convirtiéndose en escuela tanto práctica como teórica, con el Noticiero ICAIC Latinoamericano por un lado y un sin fin de charlas y discusiones teóricas por otro. Muchísimas personalidades del mundo cinematográfico fueron invitadas a la isla e impartieron talleres de creación, llegando incluso a filmar varias películas y documentales como ejemplo. Decididamente quienes más influyeron en las nuevas generaciones de cineastas fueron Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa,

¹¹⁰ Sellera Valdivia, Nery.: *La Facultad de Arte de los Medios de Comunicación del ISA: un sueño del audiovisual cubano*. En: "Miradas", revista digital de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, cuba. http://www.eictv.org/miradas/num_01/escuelas.htm#top . Lunes 7 de febrero de 2005.

primero con su obra cinematográfica y después con sus textos teóricos “Dialéctica del espectador” y “Por un cine imperfecto” que también sirvieron de base a la naciente crítica cinematográfica cubana.

Pasa el tiempo y a su alrededor comienzan a tomar vuelo los cine clubes, se fundan escuelas de cine, otras instituciones también dan su aporte a la memoria audiovisual cubana pero el ICAIC se mantiene inalterable, mirando con sentido paternalista a todos estos nuevos espacios con los que incluso se relaciona y hasta apoya –sobretudo a las escuelas, donde sus profesionales ya suficientemente formados a la altura de la segunda mitad de los años ochenta imparten clases y talleres de creación–, pero de donde no necesita ni quiere importar profesionales pues tiene sus propias fuentes.

Con la llegada del “periodo especial” esta armonía interna comienza a resquebrajarse. En 1990 es cerrado el Noticiero ICAIC Latinoamericano, cantera de donde salían los futuros directores. El intento frustrado por parte del Estado de unificar al ICAIC, la Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas y la productora de la televisión (ICRT) se convierte en la primera acción que podría haber borrado las barreras entre los distintos centros del país dedicados al campo audiovisual (aunque no era ese su propósito, sino centralizar aun más, cuando lo prudente y necesario es interconectar). Y durante los años noventa con el descenso continuado del número de producciones por año, muchos técnicos y documentalistas de la plantilla del ICAIC salen del país y se instalan en el exterior.

En el nuevo siglo al ICAIC no le queda otra alternativa que adaptarse a los nuevos tiempos, si quiere renovarse tiene que beber de las fuentes existentes. Por otra parte el ámbito cultural ya no es el mismo. Los términos han cambiado, sus siglas siguen teniendo un halo mítico pero no se habla exclusivamente de cine cuando se trata del arte de las imágenes en movimiento, sino del audiovisual y éste abarca a todas las manifestaciones existentes en el país y sus entidades productoras. Por tanto, cabe que bajar del olimpo y mezclarse si no se quiere perecer. El ICAIC lo ha entendido y se pone en marcha, dando los pasos oportunos.

Por último en esta nueva etapa hay que señalar que la industria cinematográfica cubana pasa a la casi total dependencia de la coproducción para poder llevar a

término los proyectos. Del año 2000 al 2003 no hay un solo largo de ficción producido íntegramente por el ICAIC (ya no es una opción, sino la única). Sólo algunos cortos en soporte de vídeo o digital han sido producidos por el ICAIC y un par de ellos en cooperación con el ICRT. De hecho la incorporación de la tecnología digital en el año 2000 para el filme *Miel para Ochún* de Humberto Solás (utilizada con frecuencia en lo adelante), tan llevada y traída como insignia del muy divulgado “Cine pobre” que el propio Solás se encarga de promover como la solución (o alternativa) a los problemas productivos de Latinoamérica, no acaba de dar sus frutos, pues ninguna obra filmada en este soporte ha dejado de necesitar la ayuda extranjera.

III. ¿Por qué España?

Como se ha venido diciendo, una de las características de la industria cinematográfica cubana de la década de los 90’ hasta la actualidad, es la de realizar la mayoría de sus proyectos en régimen de coproducción. Las coproducciones son realizadas no ya con capital cubano y una mezcla de motivaciones que iban de lo político a lo generoso, como las que se realizaban en los años ochenta con Latinoamérica (coproducciones que eran ejecutadas a la par y, en igualdad de condiciones que otra serie de producciones netamente cubanas), sino con capital extranjero por encima de cualquier tipo de financiamiento. El país que más aporta a este tipo de producción y a la subsistencia del cine cubano en general, es España.

El por qué de este resultado, digamos favorable a España, independientemente de que por un problema de cálculo de probabilidades podría haberlo tenido cualquier otro país como Francia o Alemania, por poner dos ejemplos de países que durante este periodo han mantenido con Cuba más de una coproducción, nos parece evidente si tenemos en cuenta las hondas raíces históricas que unen a Cuba y España y que se revierten en un gran interés del pueblo español por los problemas de Cuba y de los muchos hijos que por allá tiene.

Estos lazos que van desde ser uno de los primeros puntos de América en ser descubiertos por Cristóbal Colón, posterior punto de partida para la conquista de la zona continental hasta el último bastión del imperio español en América, no se pierden con la independencia de Cuba, pues comenzado el siglo XX y el auge de la

industria azucarera y tabacalera cubana, no se hace esperar un fuerte y constante flujo migratorio que desde España irá llegando a Cuba –fundamentalmente de gallegos y canarios, pero también de todo el resto de España– justo hasta 1959 cuando el triunfo de la Revolución lo interrumpe.

En cuanto a lo económico, si bien al comenzar el nuevo siglo (XX) Estados Unidos pasa a ser el principal “socio” comercial de Cuba, en contra de lo que podría pensarse, los intereses e influencias de España en la Isla no son pocos. Dan muestra de ello una serie de edificios incomparables que aun hoy día son considerados joyas insuperables de la arquitectura cubana. Incluso en los años sesenta declarado el carácter socialista de la Revolución y España con Franco en el poder (quien no podía ser más contrario a todo lo que oliese a comunismos) ambos países mantienen excelentes relaciones diplomáticas y sobretudo comerciales¹¹¹, relaciones que con alzas y bajas se mantienen en el tiempo hasta nuestros días con independencia del partido que se encuentre en el gobierno, ya sea Aznar (enemigo acérrimo de Fidel Castro) quien ocupe la Moncloa o Zapatero.

También es cierto que durante la crisis económica que vivió España en la primera mitad del siglo XX, no fue poca la ayuda que le llegó proveniente de Cuba fundamentalmente desde las asociaciones de españoles residentes en Cuba (quienes a su vez ya se sentían cubanos o lo eran por nacimiento) o a título personal de emigrantes acaudalados, que querían ayudar no sólo a su familias, sino a España en general. En este sentido, solo en Galicia costearon la construcción de 336 escuelas, varios institutos, hospitales, asilos, casas del pueblo etc. Como la escuela de Carnota (actual ayuntamiento) construida con los dineros enviados por Santiago Trillo Piñeiro, la Escuela-Instituto de Cee patrocinada por Fernando Blanco de Lema, el primer instituto de primera y segunda enseñanza de Vigo fundada por José Policarpo Sanz quien también fundó un hospital, la Escuela de artes y oficios más el teatro Rosalia de Castro en Vigo fundada por José García Barbón o la Granja-Escuela Agrícola de Devesa (Ribadeo) que tenía como objetivo modernizar la agricultura

¹¹¹ Grande fue mi asombro después de haber escuchado en mi época de estudiante (posterior a la muerte de Franco) tantas críticas al franquismo, cuando leí en “Cinemanía” de Néstor Almendros, que él mismo había tenido problemas en Cuba por publicar en la revista para la que trabajaba (años sesenta) un artículo en el que criticaba el franquismo; pues según el gobierno, España en esos momentos era el principal socio comercial de Cuba; puesto que anteriormente había tenido Estados Unidos y que después ocuparía Rusia. Almendros, Néstor.: *Cinemanía (ensayos sobre cine)*. Seix Barral. Barcelona 1992. Pág. 12.

gallega¹¹² y otros edificios públicos y privados que si bien no tenían la magnificencia de los palacios edificados por los conquistadores, aun salpican la geografía española.

Tan importante o más que las relaciones económicas para engrosar esas relaciones nunca interrumpidas del todo, fue la cuantiosa y relevante participación de voluntarios cubanos en la Guerra Civil española, aportando el contingente más numeroso de toda Latinoamérica (de setecientos a mil voluntarios, pues no hay datos exactos). A solo treinta y ocho años de las guerras independentistas cubanas donde España como metrópoli no fue nada benevolente con el pueblo cubano, no había ningún resentimiento entre ambos pueblos. Los cubanos, a espaldas de su gobierno (nada solidario), abrazaron la causa de la República y viajaron a España aún a costa de su vida, e incluso cuando las brigadas internacionales se retiraron, los cubanos pasaron a formar parte del ejército regular republicano donde llegaron a ostentar altos rangos¹¹³.

En esa contienda dos grandes intelectuales cubanos resaltan por encima de la gran masa anónima:

Wilfredo Lam quien viviría para convertirse en uno de los pintores más reconocidos de Cuba y Latinoamérica, heredero del cubismo de Picasso, pero mezclado en una simbiosis perfecta con su herencia cultural cubana, mezcla a su vez de España, África y hasta de China, pues en él convergían las tres razas¹¹⁴.

Y por otro lado, Pablo de la Torriente Brau que deja su vida en la batalla y al que el poeta Miguel Hernández, quien lo releva en su puesto de comisario político, le dedica la siguiente elegía:

*«Ante Pablo los días se abstienen ya y no andan.
No temáis que se extinga su sangre sin objeto,
porque éste es de los muertos que crecen y se agrandan
aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto».*¹¹⁵

¹¹² Fraga Rodríguez, Xan.: *Emigración e historia contemporánea Galicia-Cuba*. Asociación Socio-Pedagógica Galega. A Coruña. 1994. Pág. 59-60.

¹¹³ Milanés, Manuel.: *Participación de combatientes cubanos en la guerra civil española*. En: http://www.profesionalespcm.org/_php/MuestraArticulo2.php?id=5008 . 8 de febrero de 2003.

¹¹⁴ Fouchet, Max-pol.: Wilfredo Lam. Ediciones Polígrafo, S.A. BARCELONA. 1984

¹¹⁵ De Luf, Leopoldo y Jorge Urrutia.: *Miguel Hernández: Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid. 1986. Pág. 335.

Con posterioridad a la guerra cuando Franco intenta desde el terreno cinematográfico acercarse a América Latina, uno de los tres países que asisten al II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano¹¹⁶, celebrado en Madrid el año 1948 es Cuba. Desgraciadamente a partir de ese momento vendrán unas tres décadas en que nuestras cinematografías se mantendrán alejadas.

En los años cincuenta la industria cinematográfica española aun no es lo suficientemente fuerte y prefiere coproducir con las dos cinematografías más pujantes de Hispanoamérica¹¹⁷: la mexicana y la argentina.

En los años sesenta la España franquista mantiene relaciones económicas con Cuba, pero en lo cultural y lo político prefiere mantenerse alejada de un régimen que muy pronto declara su carácter socialista. Y los cineastas cubanos con “suficientes” recursos estatales, ponen su mirada en cinematografías de vanguardia como la francesa o el neorrealismo italiano, de donde invitan a reconocidos cineastas para que los ayuden tanto en la divulgación de la Revolución como en la formación de los nuevos cineastas. En los años setenta en la parte española no cambia mucho y Cuba tras el fracaso de la zafra azucarera del setenta pone su mirada en Rusia, lo que como ya hemos explicado perjudicó gravemente a la cinematografía cubana.

Llegados los años ochenta, Cuba ha salido de ese periodo gris como algunos críticos cubanos han denominado los años setenta¹¹⁸ y aun con recursos suficientes renueva su relación con España y esta vez con nuevos bríos y mejores proyectos. De hecho *Cecilia* de Humberto Solás, que prácticamente abre la década en 1981, y *Papeles secundarios* de Orlando Rojas que la cierra en 1989 ambas coproducidas con España fueron las dos películas más polémicas de los ochenta cubanos.

Por su parte, España superando el franquismo comienza a exhibir lo mejor del cine cubano revolucionario en “una franja cronológica que se sitúa entre 1978 y 1984”¹¹⁹, pues según ha escrito Ángel Luis Hueso Montón:

¹¹⁶ Cinematografías de la semejanza. Fórmulas de cooperación. En Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/formulas.htm>.

¹¹⁷ Aunque existen al menos, dos películas en coproducción con Cuba.

¹¹⁸ Fornet, Ambrosio.: *Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)*. En revista “TEMAS” no. 27, octubre-diciembre La Habana 2001. Pág. 7.

¹¹⁹ Hueso Montón, Ángel Luis.: *Luces y sombras de una cinematografía. La difusión y recepción del cine cubano en España*. En “Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea, la mort d’un bureaucrate”. Hispanística XX. Pág. 64.

“El profundo carácter revolucionario que envuelve a las películas de la primera etapa choca de manera frontal con los rígidos esquemas censores del franquismo; la consecuencia lógica es la prohibición de esos filmes en España en fechas coetáneas a su producción, por lo que tendrán que esperar a la desaparición del régimen, y la consiguiente supresión de la censura, para poder llegar a las pantallas españolas”.¹²⁰

El siguiente cuadro¹²¹ elaborado por el propio Ángel Luis Hueso Montón utilizando como fuentes al Ministerio de Cultura y Anuarios Cinematográficos, visualiza el defasaje existente entre año de producción y año de estreno en España película a película:

<i>Película</i>	<i>Año de Producción</i>	<i>Año estreno en España</i>
La muerte de un burócrata	1966	1978
Memorias del subdesarrollo	1968	1978
Lucía	1968	1980
La primera carga al machete	1969	1977
Una pelea cubana contra los demonios	1971	1978
El Hombre de Maisinicú	1973	1978
Cantata de Chile	1975	1979
La última cena	1976	1978
Retrato de Teresa	1979	1982
Elpidio Valdéz	1979	1984
Cecilia	1981	1984

“A través de estos datos percibimos como se va reduciendo paulatinamente la fecha entre la producción de los filmes y su estreno, pues si en los primeros casos llega a ser de más de una década, en los últimos existe el lapso cronológico normal, debido a que se trata de películas realizadas cuando ya no existe la censura en España”.¹²²

¹²⁰ Ob. cit Pág. 64.

¹²¹ Ob. cit Pág. 64.

¹²² Ob. cit Pág. 65.

En 1981 los productores españoles se deciden a entrar de lleno en el terreno de la coproducción con Cuba, quizás alentados por la calidad y el aura de aquellos filmes fundacionales, y también interesados en plasmar en imágenes parte de la historia que nos une. Este hecho se hace palpable tanto en *Cecilia* cuya historia transcurre en la época colonial, como en *Gallego* del director Manuel Octavio Gómez en 1987, que narra la historia de un emigrado gallego que llega a Cuba a principios del siglo XX y vive todos los avatares de nuestros gobiernos republicanos, con revoluciones frustradas, ingerencia *yankee* y hasta el triunfo revolucionario del cincuenta y nueve.

Al comienzo de los años noventa las cosas han cambiado radicalmente para Cuba, que justo en la década anterior había sido para Latinoamérica “una especie de Ibermedia”¹²³, según palabras de Camilo Vives, y un par de años después de haber comenzado ésta no puede siquiera financiar sus propios proyectos.

Para España en cambio las cosas iban a mejor, pero esa mejoría con un aumento paulatino de su producción tuvo su talón de Aquiles en la cada vez más agresiva competencia de las distribuidoras norteamericanas que le robaban espacio en su propio territorio. Es precisamente éste uno de los eternos motivos por los que España se fija en Latinoamérica y en este caso en Cuba, aunque los motivos más profundos los podemos encontrar a mi juicio, en las renovadas relaciones económicas entre ambos países, a un nivel más profundo que el de los veinte años anteriores.

A raíz del derrumbe del campo socialista y del CAME, el gobierno cubano se ve obligado a buscar nuevas vías de entrada de capital. La más acertada fue la apertura al turismo internacional. Para conseguir esa afluencia deseada primero tuvo que poner en pie una infraestructura hotelera y de transporte que lo permitiera, siendo necesario: capital y experiencia, llegándonos en gran medida desde España de la mano de prestigiosas cadenas como la Sol Meliá¹²⁴.

¹²³ Izquierdo, J. y Salazar S.: *Coproducciones, mucho ruido... (Reflexiones sobre el estado actual de las coproducciones iberoamericanas)*. En: http://www.habanafilmfestival.com/noticias/index_noticias_amplia.php3?ord=818&festi=1996 . 11 de marzo de 2004.

¹²⁴ Ministerio de turismo: http://www.cubagob.cu/des_eco/turismo.htm. 12 de enero del 2003.

Todo ello contribuye a que a partir de ese momento surja en España la necesidad de publicitar más a Cuba como destino turístico¹²⁵. El cine como sabemos, arte de masas (o para las masas) por excelencia, no deja de ser una de las mejores maneras de promover en el espectador el interés por un lugar y por su problemática, y en este caso ambos son interesantes.

Una cosa lleva a la otra, y España se ha convertido no digamos en uno de los principales, sino en el principal emisor de turismo de la que ya está reconocida como la primera industria de Cuba. Un turismo por demás bastante alejado de los cánones tradicionales de segregacionismo y congelamiento en sus espacios reservados e interesado en establecer contactos personales con el pueblo y conocer sus problemas, vicisitudes y por qué no, disfrutar de su alegría y carisma. Quien ya estuvo como turista en Cuba, o pretende ir, también se interesa por ver en su país un poco de ese “paraíso” ya remotamente perdido por sus abuelos, lugar hacia donde va o del cual ha regresado pero al que se siente un poco unido.

Otro elemento a tener en cuenta son los miles de cubanos que han elegido España como país de destino al decidir emigrar por una razón u otra (fundamentalmente económicas)¹²⁶. Sus vivencias han inspirado a más de un director español en películas con un éxito aceptable¹²⁷, lo que también aviva el interés de producir otros filmes tanto en España como en Cuba.

Sin dudas, el éxito a principios de la década de los noventa de películas como *Fresa y Chocolate*, premio “Goya” a la mejor película extranjera en 1994, también ha contribuido a cimentar el interés por el cine cubano en el mercado interno español. Este hecho se ha visto respaldado por películas como *La vida es silbar* también ganadora de un “Goya” y *Lista de Espera* que fue nominada a otro, sin olvidar *Guantanamera* que si bien no tuvo la buena crítica de *Fresa y Chocolate*, en taquilla funcionó muy bien.

¹²⁵ Maité de Eneko Olasagasti y Carlos Zabala (1994), *Kleines tropicana* de Daniel Díaz Torres (1997), *Cuarteto de La Habana* de Fernando Colomo (1998), *Un paraíso bajo las estrellas* de Gerardo Chijona (1999), *Hacerse el sueco* de Daniel Díaz Torres (2000) y *Las noches de Constantinopla* de Orlando Rojas pueden ser ejemplos de este cine turístico.

¹²⁶ La emigración cubana a España, 1960-1992. en: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/11328312/articulos/RCHA9797110269A.PDF>. 27 de octubre del 2002.

¹²⁷ *Cosas que deje en La Habana*. Manuel Gutiérrez Aragón (1997).

Por último y a pesar de cualquier reproche, la creación (con iniciativa española, y cuyas primeras ayudas se concedieron en noviembre de 1997 en La Habana) del programa de cooperación Ibermedia, ha jugado un gran papel en el acercamiento entre Cuba y España. Desde sus bases, el programa Ibermedia declara la intención de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual en el ámbito iberoamericano, el cual ya a dado sus frutos colaborando en numerosas coproducciones entre ambos países¹²⁸.

Si bien otros países europeos se interesan por el cine cubano y latinoamericano en general ninguno, de una forma tan cercana, continuada y sobretodo comprometida como lo hace España. Esto viene a explicar de forma definitiva el por qué de la pregunta que da pie a este epígrafe.

Para terminar un pequeño recuadro que muestra claramente en términos numéricos cual ha sido el país que más ha contribuido al desarrollo del cine cubano en el periodo comprendido entre los años 1990 a 2003:

desarrollo	Tipo de producción	total	Presencia española
	coproducción	29	24
	servicios	13	10

IV. Rentabilidad, visión de Futuro: Proyecto Ibermedia

Si estuviésemos hablando de una fabrica de coches, este apartado estaría lleno de datos concretos, y de gráficos precisos que nos llevarían a unas conclusiones bastante exactas; pero tratándose de cine y sobretodo de cine cubano hecho en coproducción, la cosa se complica. Y no es que no se puedan hacer gráficos ni que carezcamos de todo tipo de datos, sino que los ingresos que aporta un filme a su

¹²⁸ Ver esquema de películas cubanas financiadas por Ibermedia, en el epígrafe dedicado a dicho programa.

productora no terminan en su pase por las salas donde se puede llevar un control bastante estricto de lo recaudado; pues la inclusión del cine en el universo audiovisual ha complejizado aún más las maneras de rentabilizar este arte más allá de su puesta en pantalla. Si en los años sesenta una película recaudaba un promedio del 70% de lo que fue invertido en su producción al pasar por pantalla, en la actualidad solo alcanza un 20 %. Lo que exige una amplia diversidad en los mecanismos de recaudación que a su vez aumentan la improbabilidad de una estadística fiable, ya que:

1. el entramado de tiendas y videoclubes es tan amplio que sería casi imposible seguirle la pista a una película después que termina su pase en salas.
2. lo mismo pasa con la inmensa red de televisiones nacionales, autonómicas, locales o por cable y ello repetido a nivel internacional.
3. la vida útil de una película se alarga en el tiempo. Sólo termina si desaparece físicamente.
4. he aquí un pequeño grafico con unas estadísticas aproximadas de la equivalencia entre la recaudación en taquilla, el mercado del video y lo recaudado tanto por la televisión en abierto como de pago:

Recaudación en:	1981	1985	1993
Taquilla	69,4%	41,4%	27%
Video	5,1%	34,5%	48%
TV (abierto)	En torno al 11%		
TV (pago)	En torno al 15%		

De lo que si podemos estar seguros es de que con los datos que tenemos de recaudación en la taquilla española, no alcanza ni para empezar a reembolsar la inversión de la productora española, en la mayoría de las coproducciones cubano-españolas. Y la verdadera tragedia está en que el cine cubano de finales del siglo XX y principio del XXI ha estado encaminado en gran medida a llenar las salas, privilegiando lo supuestamente comercial (la comedia ligera más bien banal) y renunciando para ello en muchas ocasiones a la profundidad en el análisis de la

sociedad cubana. De ahí la preocupación de Juan Antonio García Borrero cuando dice refiriéndose a este cine y su recaudación en pantalla:

*“...lo que provoca la alarma es el fomento de un cine que no es de autor, pero mucho menos es «comercial», pues apenas consigue reembolsar, en su periplo productivo internacional, la cuarta parte de lo invertido...”*¹²⁹

De ello se desprende que el último cine cubano es de poca calidad y para colmo irrentable si nos atenemos a los datos que están a nuestro alcance. Pongamos como ejemplo la coproducción *Mambí* de Teodoro y Santiago Ríos en 1998, que con una inversión de 1.500.000€ recauda en la taquilla española sólo 231.495,74€. Además se debe tener en cuenta que en los últimos años el coste medio de las coproducciones internacionales en que participa España ha aumentado en 1.193. 848€ con respecto a las películas netamente españolas, situándose en unos 3.452.978€¹³⁰, cifra que ni siquiera ha alcanzado a recaudar *Guantanamera* (1995), la coproducción más taquillera entre Cuba y España con 2.579.240,15€. Y para rematar, Cuba en estos momentos es el único país de Iberoamérica que no interesa como mercado ni siquiera al propio ICAIC¹³¹.

El ICAIC perdió el control de lo recaudado en la taquilla cubana desde 1975, pero el Estado sigue controlándolo todo y si el cine fuera un negocio rentable como el turismo, de seguro invertiría en él, por lo menos en la distribución y exhibición, como sucede en América Latina a nivel privado. Pero a partir de 1990 con la devaluación de la moneda cubana, la exhibición en Cuba está siendo más irrentable que nunca; y con esto tenemos eliminado uno de los intereses fundamentales que llevan a España a coproducir con el resto de los países Iberoamericanos, o sea: ampliar su mercado cinematográfico con el fin de recaudar lo invertido en esa área y obtener ganancias.

Analizando estos datos, no parecen existir buenas expectativas para el cine cubano y la permanencia de la colaboración española. De hecho cuando se miran fríamente por primera vez sin adentrarnos demasiado en este complejo mundo de

¹²⁹ García Borrero, Juan Antonio: *La edad de la herejía*. Pág. 190.

¹³⁰ Tendencias de la evolución del cine español en el período 1996-2003: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=131&area=cine . 13 de marzo de 2005.

¹³¹ Es evidente que existen otros mercados, pero si la mayoría de estos filmes realizados expresamente para interesar al público español, con actores españoles y trama que relaciona a España y Cuba no tienen éxito en la propia España, que podemos esperar de otros países que se sientan ajenos al tema tratado o tengan el mercado cinematográfico mucho más controlado por las transnacionales norteamericanas; aunque algo aportan.

relaciones e intereses con bases en un mercado amplio y plural difícilmente reconocible, puede pensarse en la posibilidad de su desaparición. Pero el hecho de que continúen realizándose coproducciones entre ambos países (a veces para mi asombro) puede hacernos concluir, que los intereses a la hora de coproducir con Cuba no terminan en lo recaudado en taquilla.

Esta suerte en apariencia casi “*contra natura*” que mantiene el interés en España por coproducir con Cuba, podemos encontrarle su fundamento, ante todo en el hecho de que los productores españoles terminan recaudando lo invertido. Milagro que se logra (igual que en el caso de las películas netamente españolas) gracias a las subvenciones estatales que goza el cine español y de las cuales se pueden beneficiar las coproducciones que hayan solicitado dicha nacionalidad, la venta de derechos a la televisiones, la distribución internacional que pueda tener el filme y lo recaudado en el mercado del vídeo y el DVD.

Sin el reembolso de lo invertido, de nada servirían este otro grupo de incentivos o atractivos que presenta la cinematografía y el conjunto de características y circunstancias que conforman el cine cubano. Muchas de estas características son el resultado positivo del papel que ha jugado el gobierno cubano en el área cinematográfica, que ha ido dando desde 1959 los pasos necesarios como para que en este momento, a pesar de todas las adversidades, se siga haciendo cine en Cuba:

- La primera de todas es sin lugar a dudas la fundación del ICAIC y todo el apoyo que se le dio para convertirlo en una de las mejores instituciones culturales del país, con una fama a nivel internacional que aún le precede. Cuba es considerado uno de los cuatro países latinoamericanos que cuenta con una industria cinematográfica, además de México, Argentina y Brasil.
- La creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1979. Festival que ha convertido a La Habana en uno de los centros neurálgicos del cine Latinoamericano, desde donde se gestan muchos de los acuerdos comerciales en lo que se refiere a distribución del cine latino, con inversión española o no.
- Otro golpe de suerte muy bien ejecutado por el gobierno cubano fue el de apoyar y ceder los medios necesarios para el asentamiento en Cuba de la Fundación del

Nuevo Cine Latinoamericano, desde donde se trazan políticas culturales y se ejerce una influencia no desdeñable sobre la producción, distribución y exhibición del cine en América Latina. Esto granjea el afecto y una disposición favorable hacia Cuba de un gran número de intelectuales de mucho prestigio tanto a nivel latinoamericano como internacional.

- La creación de la EICTV de San Antonio de los Baños ideada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y creada por el gobierno cubano es otro ejemplo de institución que prestigia a Cuba como país con dominio del medio cinematográfico. Además varios profesionales del cine, incluidos más de un director español, se ha graduado en esa escuela. Benito Zambrano es el ejemplo más conocido con su reciente *Habana Blues* (2005) e incluso hay asociaciones de exalumnos radicadas en España.

Todas estas “realidades” y algunas que se escapan por pertenecer al terreno de lo afectivo, como el efecto de la consanguinidad, garantizan la supervivencia del cine cubano, al menos por el método de las coproducciones. Aunque desgraciadamente (o no) existe un “pero”, y este consiste en que dicha estabilidad del mínimo posible, sólo está garantizada mientras dure el sistema político actual. En el supuesto caso de que se de en Cuba ese cambio que unos tanto desean y otros temen, seguramente cambiarán muchas de las condicionantes actuales y, por tanto, el resultado puede ser otro mejor o peor.

Por otro lado puede que mientras no cambie nada en Cuba se mantenga estable ese mínimo productivo que mantiene la industria en pie, pero lo que no está garantizado es la calidad. Los directores tendrán que encontrar para nuestro cine un espacio de libertad creativa o la inteligencia necesaria para burlar la censura y a su vez el equilibrio necesario entre lo comercial y lo artístico, para no seguir traicionando la esperanza de cada cubano de tener un cine digno de elogio.

Por el momento la crisis general del cine cubano tiene difícil solución, y parte de ella está ante todo en la revalorización de la moneda como previo paso a convertir en negocio rentable la exhibición del cine en Cuba. Es evidente que el principal mercado donde una película recaude lo invertido debe estar en su propio país. Además ello animaría aun más a España y el resto de los países europeos a

coproducir con Cuba; pero eso por ahora no lo logra “ni el medico Chino” según reza un refrán cubano.

PROYECTO IBERMEDIA

Ibermedia es actualmente el proyecto más importante y ambicioso que el Estado español, a través del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), mantiene con los países latinoamericanos dispuestos a invertir en dicho proyecto. Con dos finalidades que van de la mano:

- promover, incentivar y costear las coproducciones con Latinoamérica¹³²
- a su vez, aumentar su cuota de distribución en dicha área, donde España tiene un gran mercado potencial debido a razones que sobra mencionar.

Al formar Cuba parte de él, parece imprescindible dedicarle un espacio ya que de esta colaboración han salido y seguirán haciéndolo coproducciones cubano-españolas.

Es importante aclarar que España no ha promovido la creación de este proyecto por pura filantropía sino como una estrategia económica derivada de la necesidad de amparar su industria cinematográfica frente al poderío de Hollywood, como ya hiciera desde 1991 con el programa Media destinado a “*ayudar a la distribución trasnacional del cine europeo, la formación de profesionales y el desarrollo de proyectos audio visuales.*”¹³³, que es a su vez el antecedente más inmediato y del cual hereda incluso parte del nombre. Pero antes de adentrarnos en el recuento de sus características más importantes y algunas consideraciones sobre el mismo, sería bueno hacer un balance de los intentos anteriores por parte de España para relacionarse con las cinematografías latinoamericanas.

El interés de España por el cine del continente americano (del río Bravo hacia abajo) y en especial las coproducciones con esas cinematografías ha tenido históricamente un doble propósito, político y comercial. De hecho en los primeros

¹³² Proyecto Ibermedia: <http://www.programaibermedia.com/esp/htm/home.htm> . 5 de enero del 2006.

¹³³ Vidal-Villegas, Norma: *La salida natural para el cine español es Iberoamérica*. En: Semanario América Económica Internacional. <http://www.americaeconomica.com/reportajes2/ncine.htm> . 5 de enero de 2003.

contactos prevaleció el interés político sobre el económico, aunque el segundo terminó dando buenos resultados en los países con una industria más desarrollada. Como sigue siendo con Ibermedia, España sólo se preocupa por aquellos países con cierto desarrollo en el campo cinematográfico, gobiernos dispuestos a invertir en él, y posteriormente contribuir a su posible exhibición. Lo que como ya se ha apuntado, muestra su carácter comercial.

El primer intento oficial de acercamiento se dio con el I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, organizado en Madrid en el mes de octubre de 1931, en un intento por parte de la Segunda República de darse a conocer y buscar apoyo en Hispanoamérica. Además de materializar la creencia bastante arraigada en la España del momento (y que sobrevivirá por mucho tiempo), que veía en el mercado latinoamericano gracias a la comunidad idiomática (hablado por más de cien millones de personas en ese momento) las bases para el desarrollo de una industria cinematográfica sin grandes riesgos de fracaso¹³⁴. Sus convenios de intercambio no pudieron materializarse como se esperaba, primero por la gran agitación del periodo y segundo por el comienzo de la guerra civil española. Estos convenios “... *fueron corregidos y aumentados entre el 27 de junio y el 4 de julio de 1948, fechas de inicio y clausura del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en Madrid con la participación de delegaciones procedentes de Argentina, de Cuba, México y también el país anfitrión. Teniendo en cuenta la circunstancia política española, está de más insistir en que dicho Congreso obedecía a una necesidad política del Régimen. No obstante, sus resultados fueron considerables, a juzgar por el número de coproducciones que se llevaron a cabo en los años siguientes.*”¹³⁵

Los convenios del II Congreso de 1948 firmados bajo la égida del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), pretendían propiciar la formación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana y de hecho favoreció la importación de películas en ambas direcciones así como la circulación de profesionales –para regocijo de los productores Cesáreo González y Vicente Casanova representantes de las empresas SUEVIA FILMS y CIFESA respectivamente (las más prosperas del periodo), quienes

¹³⁴ Fanés, Félix.: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1989. Pág. 37

¹³⁵ Cinematografías de la semejanza. *Fórmulas de cooperación*. En Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/formulas.htm> . 01 de abril de 2006.

el año anterior habían viajado a México, Argentina y Cuba con la intención de abrir oficinas en estos países o asociarse con casas distribuidoras y productoras ya existentes que les permitiese penetrar dicho mercado y posteriormente a Filipinas, Venezuela, Chile, Perú y Colombia entre otros—¹³⁶. Pero como se ha visto a este congreso sólo asistieron tres países latinoamericanos¹³⁷, y de hecho Cuba con la cinematografía más débil de los tres fue prácticamente apartada. En la década siguiente, mientras que con Argentina y México¹³⁸ fundamentalmente se rodaban una gran cantidad de coproducciones, con Cuba he podido constatar sólo dos; *Bella, la salvaje* de Raúl Medina (1953) y *Una chica de Chicago* de Manuel Mur Oti (1958).

En 1959 triunfa la Revolución Cubana y aunque en el terreno económico no se rompiesen relaciones, en lo cultural sí se mantuvo una distancia que no se acortó hasta la muerte de Franco y la implantación de la democracia en España.

En 1966 cuando se celebra el siguiente Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Barcelona, el ritmo de este tipo de intercambios comenzaba a declinar como lo estaba haciendo la cinematografía mexicana y ya lo había hecho la argentina, pero dejando unos frutos entre estos países que no se han vuelto a repetir ni siquiera con Ibermedia. Esto no sólo ocurría en la coproducción, sino también en la exhibición, como fueron las fórmulas de patrocinio compartido firmadas con Argentina, que permitían en 1956 exhibir treinta y siete películas españolas en Buenos Aires y veinte y cinco en 1961. A medida que la colaboración iba decayendo con estos dos países, por lo menos se empezó a diversificar —Puerto Rico (*Palmer ha muerto* 1962 de Juan Fortuna y *Fray Dollar* 1970 de Raúl Peña), Venezuela (*Camino*

¹³⁶ Fanés, Félix.: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Pág. 259-260.

¹³⁷ A España aun no se le perdonaba su filiación fascista durante la recién terminada contienda bélica, ni mantener un régimen dictatorial y antidemocrático cuando occidente se estrenaba en la guerra fría contra el comunismo blandiendo como una de sus mejores armas o logros la libertad que concedía la democracia frente a las dictaduras comunistas. Pero por su parte el régimen de Franco consiente de la necesidad de romper el cerco e integrarse en el nuevo orden mundial comienza a buscar por todos los medios (y el cine fue uno de ellos) un acercamiento a la comunidad internacional que daría sus frutos en la próxima década. Es digno de mencionar que siendo México uno de los países latinoamericanos que había roto relaciones diplomáticas con España a raíz del triunfo franquista, fuese uno de los pocos que asistió a la cita; lo que se explica al saber que independientemente del interés político del régimen existían reales lazos económicos que podemos conocer en: de la Vega Alfaro, Eduardo.: *Cesáreo González y el mercado filmico mexicano*. En: Castro de Paz, José Luis y Josetxo Cerdán.: *SUEVIA FILMS, CESÁREO GONZÁLEZ: treinta años de cine español*. Xunta de Galicia. 2005. Pág. 223-253.

¹³⁸ En esos momentos la industria cinematográfica mexicana era más fuerte que la española, y junto a la argentina ya en crisis, formaban las más fuertes de Hispanoamérica. Ver: Castro de Paz, José Luis y Josetxo Cerdán.: *SUEVIA FILMS, CESÁREO GONZÁLEZ: treinta años de cine español*. Pág. 71.

de la verdad 1967 de Agustín Navarro), Chile (*La araucana* 1971 de Julio Coll) entre otras– incluyendo a muchos más, aunque sin la constancia y la productividad anterior.

En un nuevo orden, donde Estados Unidos tiene en sus manos el control casi absoluto de la distribución y la exhibición en las pantallas internacionales y España es un país democrático reconocido internacionalmente (el interés político deja de tener la relevancia de antaño), se crea en 1988 la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). La CACI gesta a su vez el Convenio de Integración de la Cinematografía Iberoamericana, firmado en Caracas el 11 de octubre de 1989. Convenio que según José María Otero da unos primeros cuatro años de bastante actividad¹³⁹ y lo cierto es que en Cuba se nota, pues en esos momentos de entrada a la crisis actual, contaba con una industria bastante organizada y un prestigio que no tenía antes del año 1959. Esto permite que España se fije en Cuba tanto para coproducciones directas como para la participación en coproducciones con países latinoamericanos sin infraestructura, comenzando así el *boom* de las coproducciones cubano-españolas.

Pasado este momento de efervescencia y adentrados en un momento de recesión del ritmo productivo con Latinoamérica en general (no así con Cuba que se mantiene con una coproducción o dos por año), España propone en la Cumbre de Jefes de Estado Iberoamericanos de Santiago de Chile –Viña del Mar en 1996– la creación del Programa Ibermedia (basándose en su experiencia con el programa Media), aprobándose en la Cumbre de Jefes de Estado de Isla Margarita al año siguiente. Este programa *«tiene como fin la integración y la cooperación cultural por medio del fomento de las coproducciones a las que se destina el 60% del Fondo; a impulsar la distribución y la promoción, con el 30% del Fondo; y a mejorar la formación, el 5% del Fondo, y el desarrollo de guiones, con otro 5%... El Fondo está dotado por las aportaciones de los países miembros de Ibermedia. Pueden ser miembros todos los países que forman la Conferencia de Autoridades Cinematográfica de Iberoamérica o países invitados»*¹⁴⁰

¹³⁹ Cinematografías de la semejanza. Formulas de cooperación. En Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/formulas.htm> . 01 de abril de 2006.

¹⁴⁰ Idem.

Como puede apreciarse éste es el programa más democrático y abarcador firmado entre España y Latinoamérica (en lo que a cine se refiere, por supuesto) hasta la actualidad. En un principio pertenecieron a él diez países, pero esta cifra se ha ido ampliando poco a poco al no estar cerrado al resto e incluye por supuesto, a Brasil que por tener otro idioma, en otras épocas quedaba fuera. Lo cierto es que desde el Convenio de Integración de la Cinematografía Iberoamericana de 1989, la antigua preferencia por México o Argentina¹⁴¹ comenzó a dar paso a un interés más generalizado que con la instrumentación de Ibermedia como órgano normativo (y promotor a la vez), se convierte en regla.

En España, a partir de 1990 hasta la actualidad, el número de películas por año ha estado creciendo¹⁴² gracias en gran medida a las subvenciones estatales y a la inversión de las cadenas de televisión. Pero por otra parte la cuota de pantalla que protegía al cine nacional ha venido siendo eliminada progresivamente como parte de la implantación de las teorías neoliberales; lo que a su vez ha permitido que el cine norteamericano se apodere cada vez más de sus pantallas. He aquí, uno de los principales motivos por los que España intenta adaptarse a los nuevos tiempos y crear lazos (en el campo cinematográfico) con la mayor cantidad de países latinoamericanos posibles y de esta forma crear un mercado que le permita distribuir sus películas y corregir el desfase existente entre producción y distribución.

El productor español Gerardo Herrero es uno de los promotores de las estrategias de Ibermedia. Ha predicado con su ejemplo y colaborado de forma exitosa con numerosos países latinoamericanos siendo responsable de las taquilleras (en su medio) *Guantanamera* (1995) y *Lista de espera* (2000). Según Herrero «*el cine español debe afrontar una doble apuesta: una mayor presencia en las pantallas de Latinoamérica, y la conformación de un régimen de coproducciones que dé continuidad al trabajo con este continente. Con la excepción de Argentina, nuestra presencia en las pantallas de Latinoamérica es muy escasa. La industria española debe aceptar el reto de colocar nuestras producciones en el mercado culturalmente*

¹⁴¹ En los años cuarenta, cincuenta y aun en los sesenta, coproduciendo con México y Argentina, España tenía buenas oportunidades de llegar al resto de América Latina pues el cine de estos países gozaba de gran aceptación, en nuestras pantallas; pero en la actualidad todo ha cambiado.

¹⁴² Tendencias de la evolución del cine español en el período 1996-2003: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=131&area=cine . 13 de marzo de 2005.

*más afín. Estoy absolutamente convencido de que tenemos un hueco y muchas posibilidades»*¹⁴³. En este sentido Cuba no cumple con uno de los intereses primordiales de España e Ibermedia, pues no genera ganancias por concepto de exhibición, o al menos no las necesarias y, por tanto, sus películas son exhibidas fundamentalmente en muestras colaterales dentro del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y no en los circuitos tradicionales de distribución convertidos en su mayoría en salas de vídeo.

El escaso potencial de la industria cinematográfica cubana antes de 1959 puede haber sido la causa que disuadió a los productores españoles de coproducir con Cuba, en un momento en que la exhibición sí generaba beneficios; aunque también es verdad que todo lo que coproducían con México e incluso con Argentina se veía en Cuba debido a la alta presencia de estas cinematografías (especialmente la mexicana) en nuestras pantallas, por lo que no tenían que preocuparse mucho a la hora de intentar entrar en nuestro mercado, que además también consumía películas españolas (entre otras cosas debido al alto índice de analfabetismo entre la población, ligado al hecho de que en Cuba nunca ha prosperado el doblaje, sino el subtítulo)¹⁴⁴. En los años noventa el tener una infraestructura fuerte y organizada (si la comparamos con el resto de Latinoamérica) y unos cineastas de reconocido prestigio constituye la causa segura de su interés; pero el hecho de que Cuba como mercado carezca de interés puede ir minando esta relación.

El programa Ibermedia en su interés por conquistar el mercado latinoamericano (lo que daría beneficios en ambas direcciones), aboga por la integración de las televisiones de los países implicados, teniendo como ejemplo la colaboración en la producción y la distribución de la Televisión Española (TVE) y el Canal Plus, llegando a barajarse la posibilidad de crear una señal única de televisión dedicada al cine iberoamericano, o la promoción de las producciones iberoamericanas por las televisiones públicas de estos países. En el caso cubano, con respecto a la televisión seguimos con el problema económico; a través de ella se puede promocionar (y

¹⁴³ Cinematografías de la semejanza. Historia de una relación cinematográfica (coproducciones). En Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/historia/coproducciones.htm>. 3 de enero de 2006.

¹⁴⁴ Es sabido que en la medida que ha descendido el analfabetismo en Latinoamérica (donde prima de forma general el subtítulo sobre el doblaje) el cine norteamericano ha ido desplazando de las pantallas al cine producido en Hispanoamérica; y por ello en la actualidad le es más complejo a una película española (y lo mismo le pasa a las mexicanas, argentinas o cubanas) acceder al mercado latinoamericano, que en los años cincuenta o sesenta.

ciertamente se hace) el cine iberoamericano y exhibirlo sin ningún problema, pero al ser una televisión totalmente subvencionada en un país en crisis, ésta no tiene recursos para invertir.

Como se ha visto las virtudes de Ibermedia son muchas y no sólo para España pues a los países latinoamericanos con economías sumamente deprimidas les permite primero producir y después al igual que España, exhibir. Con todas las dificultades de las propias cintas españolas, el hecho de exhibir también en España y llegar a tener éxito puede garantizar futuras producciones (lo que busca el cine cubano a toda costa ya que aún viéndola los once millones de cubanos, lo recaudado no representa gran cosa). Ahora bien, el programa no es perfecto y durante sus primeros seis años de existencia se le han hecho algunas críticas.

La primera de todas es el evidente interés comercial de una entidad supuestamente cultural que antepone los negocios al problema de la integración cultural de Iberoamérica. Según Camilo Vives presidente de la Federación Iberoamericana de Productores de Cine y el Audiovisual (FIPCA) *“Es un programa que busca beneficios. Mientras más tu aportas más beneficios puedes obtener... condiciona su financiamiento de acuerdo a los aportes que puedan ofrecer las naciones. Por tanto, los países que no cuentan con el apoyo estatal para la industria cinematográfica, quedan excluidos. Tal es el caso de Costa Rica, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Paraguay y Ecuador.”*¹⁴⁵; y por lo tanto, no se interesa realmente por desarrollar una industria en América Latina.

Los productores de América Latina, y en especial desde Cuba, se quejan de que no exista un acuerdo que garantice una cantidad determinada de coproducciones al año, de que todo esté supeditado a los mecanismos de rentabilidad. Los filmes para que puedan ser financiados tienen que demostrar con anterioridad su posible éxito comercial, y para ello los directores y productores tienen que adornar los proyectos como árboles de navidad, pues de lo contrario corren el riesgo de no ser aceptados. Esto puede ir en detrimento de la calidad, como ha sucedido con el cine cubano.

¹⁴⁵ Izquierdo, J. y Salazar S.: *Coproducciones, mucho ruido... (Reflexiones sobre el estado actual de las coproducciones iberoamericanas)*. En: http://www.habanafilmfestival.com/noticias/index_noticias_amplia.php3?ord=818&festi=1996. 11 de marzo de 2004.

Otra desventaja o defecto del programa Ibermedia puede ser el hecho de dejar prácticamente fuera a los jóvenes, ya que trabaja con un dossier de creadores donde se valora mucho el aval del director y las productoras, y los jóvenes al estar comenzando no tienen oportunidades. En este sentido también desde la FIPCA se ha estado tratando de crear un apartado en Ibermedia que contemple las óperas primas, así como poder incluir los proyectos de los países que no aportan la cuota anual estipulada para que también puedan producir sus películas y contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica a nivel de continente.

Pese a las citadas insuficiencias de Ibermedia, desde Latinoamérica se reconoce que representa una puerta de escape para sus productoras cinematográficas, asfixiadas en los últimos años por la crisis económica de la región. Sus responsables piensan que *“el proyecto ha dado paso a una realidad que ofrece resultados concretos y ha entrado en una etapa de consolidación, donde los objetivos comunes se consolidan al nivel de calidad, público y resultados económicos”*¹⁴⁶.

Por otro lado el programa ha sido reforzado por una serie de leyes aprobadas por el gobierno español en beneficio de su cine en general y de las coproducciones en concreto¹⁴⁷. Esto permite que el productor español integrado en un proyecto puntual pueda reclamar la nacionalidad española para la película resultante (sin perder la del país de origen, de hecho este es un requisito indispensable) y así acceder al resto de las subvenciones de que disfruta el cine español en general; lo que es sumamente beneficioso pues los recursos que aporta Ibermedia no son en la mayoría de los casos suficientes para la realización del proyecto.

En otro orden y debido fundamentalmente a los éxitos de Ibermedia, se ha generado en Europa un gran interés por coproducir con Latinoamérica, queriendo incluso el programa Media integrarse a Ibermedia. A lo que España se ha negado por no avenirse a la idea original que se centra en la relación histórica entre España e Hispanoamérica, pero propiciando el encuentro entre los productores europeos y

¹⁴⁶ Idem

¹⁴⁷ La Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Sector Audiovisual que en sus artículos 7, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y disposición derogativa 1b, por la cual se mejoran y amplían las “Normas para la realización de películas cinematográficas en coproducción”, del Real Decreto 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas, modificado por Real Decreto 196/2000, de 11 de febrero. BOE núm. 164, de Martes 10 julio 2001.

latinoamericanos en espacios como el Foro Iberoamericano de Coproducción Audiovisual que se desarrolla en el marco del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, donde se han presentado con éxito proyectos cubanos como “*Gente de pueblo*” de Humberto Solás.

No me gustaría terminar este apartado sin recalcar que pese a los defectos (o visto de otro modo, intereses comprensibles) de Ibermedia, ha sido y es el programa que más hace por el cine latinoamericano, ya que sin ser la cinematografía española la que más recauda en esta parte del planeta (bien lejos está de ello), es la que más aporta al contrario de la norteamericana que desde el momento que se apoderó de nuestras pantallas no ha hecho más que entorpecer el desarrollo de nuestras cinematografías.

Por último y en tanto previsión de futuro, parece que pese al hecho de que Cuba no cumpla con algunas de las expectativas que España pone en el programa, especialmente la económica, seguirá formando parte activa de él, debido a tres razones fundamentales:

- primera: que el gobierno cubano paga puntualmente las cuotas asignadas
- segunda: el prestigio internacional de que goza nuestra cinematografía a pesar de la crisis general en que se encuentra hace ya mucho tiempo
- tercera: el hecho de tener el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, uno de los principales puntos de encuentros de los cineastas iberoamericanos, donde se fomenta y exhibe el cine latinoamericano coproducido o no e incluso el español que como es tradicional cada año muestra lo mejor de sí en una muestra colateral que con el tiempo ha devenido central.

Películas cubanas beneficiadas por el programa de acuerdo al apartado que las afecta

Desarrollo:

- *Roble de olor*, Rigoberto López 1999
- *Bailando Cha Cha Cha*, Manuel Herrera 2002
- *El Bárbaro del Ritmo*, Jorge Luís Sánchez (documental), 2002

Coproducción:

- *Las profecías de Amanda*, Pastor Vega 1998
- *Lista de espera*, Juan Carlos Tabío 1998
- *Un paraíso bajo las estrellas*, Gerardo Chijona 1998
- *Rita Montaner*, Rebeca Chávez (documental), 1999
- *Las noches de Constantinopla*, Orlando Rojas 1999
- *Komando Vampiros en La Habana* (animación), Juan Padrón 2000
- *Miradas*, Enrique Álvarez 2000
- *Roble de Olor*, Rigoberto López 2001
- *Perfecto amor equivocado*, Gerardo Chijona 2002
- *Beny Moré: El bárbaro del ritmo*, Jorge Luís Sánchez (documental), 2003

Distribución y promoción:

- *Un paraíso bajo las estrellas*, Gerardo Chijona 1999
- *Lista de espera*, Juan Carlos Tabío 1999
- *Las profecías de Amanda*, Pastor Vega 1999
- *Operación Fangio*, Alberto Lecchi 1999
- *Perfecto amor equivocado*, Gerardo Chijona 2003
- *Aunque estés lejos*, Juan Carlos Tabío 2003

Formación:

- *Gladis Cabrera Infante*, 1998
- *Lilian Rodríguez*, 1999
- *Humiliana Gorostiaga*, 2000
- *Carlos Bequet*, 2000
- *Pedro Suarez*, 2000
- *Jose Llufrío*, 2000

- *Liliane Rodríguez*, 2000
- *Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)*, 2003

Otras ayudas con posterioridad a 2003

- *La edad de la peseta*, Pavel Giroud (coproducción), 2004
- *Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)*. Segundo Año Curso Regular (formación), 2004
- *Rojo Vivo*, Rebeca Chávez y Xenia Rivero (desarrollo), 2005
- *Madrigal*, Fernando Pérez (coproducción), 2005
- *Viva Cuba*, Juan Carlos Cremata (distribución), 2005
- *Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV)* (formación), 2005

CAPÍTULO 2: TEMÁTICAS

I. Características del periodo

Al hablar de cine cubano de los años noventa incluyendo por supuesto las coproducciones (ya sean españolas o no), la primera pregunta que debemos hacernos es si realmente le sienta tal calificativo al conjunto inorgánico de obras resultantes en dicha década, o si por el contrario, sería más prudente hablar de la obra individual de algunos de los directores que han podido filmar bajo la peor crisis económica que ha experimentado la “industria cinematográfica cubana” y el país en general; y si por encima de esa dispersión podemos encontrar algunos puntos en común que permitan seguir hablando de una cinematografía nacional.

La desconexión y el desmembramiento del ideario común, de aquella intencionalidad colectiva que animaba a los creadores en décadas anteriores y que pudo verse hasta el final de los años ochenta en los llamados “Grupos de Creación”, parece ser uno de los principales síntomas de la década, afectando tanto a los directores como a las obras resultantes. Una muestra de ello lo encontramos en las propias palabras de Humberto Solás quien confiesa: “...*necesito sentirme que estoy inmerso en una hazaña que no sólo es individual, sino que es de un grupo. Creo que*

eso fue lo que justificó que sacara fuerzas, que no creía ni siquiera poseer, en la década del 60; era tal la fe en la capacidad del cine de ser un elemento transformador de la sociedad, interactivo en la sociedad, en el alma de la gente, de las costumbres...”¹⁴⁸.

En los años noventa y hasta la actualidad, la pérdida de la fe, la dificultad para financiar un guión y la búsqueda de la salvación individual constituyen el factor común del cine cubano; tan es así que las viejas glorias de las décadas anteriores¹⁴⁹, como el propio Solás, se sienten perdidos en esta nueva dinámica con escasas posibilidades de filmar.

El debate intergeneracional tan común en décadas anteriores, lo mismo dentro del ICAIC que en los cine clubes de creación o en el conocido Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz donde los aspirantes al oficio podían dialogar con los creadores de prestigio y compartir conocimientos y experiencias enriqueciendo fundamentalmente a los primeros y aportando ideas frescas a los segundos, es algo prácticamente inexistente en los años noventa. Visto con perspectiva, todo ello era inevitable conociendo primero el *vía crucis* a que eran sometidos los directores jóvenes en el pasado para poder llegar a su primer largo de ficción, y segundo que desde los años ochenta se comenzaron a priorizar los proyectos de los directores “jóvenes” lo que, inevitablemente con una producción anual escasa, iba en detrimento de las posibilidades de filmar de los directores consagrados.

De alguna manera el problema intergeneracional nació con la propia Revolución, pues con la creación del ICAIC y la monopolización de todos los medios en una sola productora, quedaron excluidos por decreto todos los directores que habían filmado antes de la Revolución. Durante los sesenta con la excepción Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (que tenían escuela y alguna experiencia), todos aquellos que se habían incorporado al campo de la dirección en el recién inaugurado ICAIC estaban en igualdad de condiciones; pero ya en los años setenta quienes intentaban sumarse a la dirección tuvieron que pasar más de una década

¹⁴⁸ Flores González, Luis E.: *Tras la huella de Solás*. Ediciones ICAIC. Quebecor Impreandes. Santa Fe de Bogotá. Colombia. 2000. Pág. 28.

¹⁴⁹ Con la excepción de Tomás Gutiérrez Alea quien apoyado en su inmenso prestigio internacional y su gran versatilidad, logra financiación (a través de coproducciones precisamente con España) externa para realizar los dos filmes de mayor proyección internacional del cine cubano. Además gana una credibilidad de cara a la taquilla que le habría permitido encontrar financiación a cualquier proyecto, de no habérselo llevado una temprana muerte.

(dirigiendo sólo documentales o cortos de ficción) bajo la tutela de los que se habían formado y “consagrado” en los años sesenta.

En los ochenta los mayores pudieron ver como ganaban terreno los que hacía poco tiempo fueron sus alumnos o colaboradores, pero como aún mantenían su estatus al frente de los Grupos de Creación u otras labores y la ilusión de que todavía era posible filmar, no se reveló el problema. Llegada la crisis de los noventa es inevitable que los miedos salieran a la luz y cada uno intentara guardar para sí su saber, el que supuestamente le daría ventajas frente a la competencia.

Haciendo recuento de las virtudes y defectos de lo filmado de 1990 a la fecha 2003 y de los posibles aspectos que lo diferencien de lo hecho con anterioridad, podríamos decir que lo más positivo fue su cuestionamiento de la “moral” aceptada por el sistema y su estilo provocativo (interés que irá disminuyendo con el avance de la década, debido quizás a la respuesta del Estado ante tales filmes y al individualismo reinante, que inevitablemente disminuye el interés social) y lo más negativo, la falta de sutileza, matices y de cierto engolamiento aquejado de una gravedad europeizante poco acorde con la realidad latinoamericana en general y cubana en particular, tanto a nivel cinematográfico como vivencial.

Aún antes de comenzar los años noventa propiamente dichos, empiezan a hacerse visibles algunos de estos rasgos, pues la renovación que se aprecia en el cine cubano de principio de los años noventa puede ser rastreada desde la renovadora “*Papeles Secundarios*” de Orlando Rojas en 1989. Estos cambios a mi modo de ver, (y el de algunos críticos cubanos como Juan Antonio García Borrero) se deben a dos cuestiones o fuerzas fundamentales:

1. Los cambios políticos que se daban en el país¹⁵⁰ en esos momentos, como repercusión de acontecimientos más drásticos en el campo socialista, conocidos

¹⁵⁰ Un ejemplo del discurso político desde el Estado que alentó a los cineastas en su afán renovador y actitud crítica puede encontrarse en el discurso de Carlos Rafael Rodríguez (vicepresidente del Consejo de Estado en aquel momento) en el IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba: “*La Revolución a que se llama a servir al escritor y al artista no es una acotada en la que caben sólo apologistas y acólitos. [...] No debemos olvidar sin embargo, que aunque el liberalismo es peligroso y la complacencia inaceptable, más peligrosos todavía, en el terreno de la cultura y la ciencia, son la intolerancia y el dogmatismo. Aquellos no pueden penetrar –por su signo político– en nuestra unida y fuerte Revolución. Si no vencemos el dogma, nos corroerá y nos serrará el camino hacia la amplia y noble cultura del socialismo...*”. En “La Gaceta de Cuba”, marzo de 1988. Pág. 7.

como *perestroika* o *glasnost* y que llevaron la política cubana al “proceso de rectificación de errores”¹⁵¹

2. A estas alturas ya era evidente el desfase que tenía el cine con la plástica, que en ese momento era la manifestación que estaba a la vanguardia en la cultura cubana, pues durante todos los años ochenta los pintores habían corrido el riesgo de expresarse con libertad a cualquier precio, de disentir (pecado capital en Cuba), y el cine por el contrario había optado por la obediencia, la crítica amable y un estilo casi *naif*.

Por un breve periodo de tiempo el cine nacional pareció tomar conciencia de los peligros que traía para el verdadero arte la ausencia del riesgo conceptual y formal; y la gran mayoría de realizadores que se habían estrenado en los años ochenta precisamente con obras muy en la línea trazada por el Ministerio de Cultura y la dirección del ICAIC se sienten comprometidos, todavía de forma colectiva, con el momento histórico y la sociedad que representan. Siguiendo este sentir ajeno a las directrices trazadas por el estado, realizan un grupo de películas que tendrán como denominador común el examen crítico de la realidad del momento y la renovación del lenguaje cinematográfico cubano estancado durante dos décadas, tanto a nivel del diseño escenográfico (más complejo), del tiempo fílmico (menos lineal), del encuadre (más movido, nervioso, pero a la vez más incisivo), como del sentido o mensaje (menos directo, más complejo). Un ejemplo de ello son las películas:

- *Plaff*, de Juan Carlos Tabío, 1988
- *Papeles Secundarios* de Orlando Rojas, 1989
- *La vida en Rosa* de Rolando Días, 1989
- *Alicia en el pueblo de Maravillas* de Daniel Díaz Torres, 1990
- *Mujer transparente* de Varios autores, 1990
- *Adorables mentiras* de Gerardo Chijona, 1991
- *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993
- *Madagascar* de Fernando Pérez, 1994

¹⁵¹ La caída del campo socialista con su modo de representación realista, imperante en la mayoría de nuestros realizadores, y en las producciones de los años setenta en adelante (exceptuando a Gutiérrez Alea a quien esta acusación no le haría justicia) contribuyó a dar paso a estilos más polisémicos y esteticistas, con un diseño escenográfico mucho más complejo.

Esta tendencia incómoda aunque irregular –pues todas las obras no alcanzaron cuotas de artísticidad que las inmortalice por sí mismas, de hecho pocas de ellas pueden considerarse grandes películas–, sí logró una poética de trasgresión común que mantuvo viva por un momento la llama que inspiró el cine cubano de los años sesenta.

Aproximadamente del año 1988-89 a 1994 ó 1995 se da entre los realizadores cubanos el último suspiro del gran ideal que animó a los fundadores del ICAIC, quienes “*pensaban que en el cine les iba la vida, que el país podía salvarse de esta u otra artimaña del enemigo con la consistencia del ideario fílmico que se pusiera en práctica*”¹⁵². Un buen grupo de creadores en su mayoría jóvenes, por un momento volvió a creer en la posibilidad de influir en el devenir social de nuestra nación, e hicieron filmes con ese elevado propósito. De alguna manera esto le proporcionó un soplo de vida a muchos de los filmes realizados en el periodo.

Si bien en las décadas iniciales del 60’ y 70’ lo más relevante fue lo épico, la evocación histórica, el héroe y en los años ochenta comenzó a tener espacio lo cotidiano, la realidad del momento pero vista desde la óptica de la comedia sin pretensiones; será desde finales de esta última década que saldrán a la palestra temas golpeantes de urgente tratamiento que estaban sencillamente pretéritos o constituían mero tabú: la corrupción administrativa, la doble moral, la creación artística, el exilio, la religiosidad, y las tendencias sexuales como el homosexualismo ocupan el centro de la escena fílmica, o al menos un lado importante.

Un tema tan candente en Cuba como el fenómeno de la emigración y el exilio, que hasta entonces había aparecido tentativa e insistentemente a lo largo de una serie de filmes, pero sólo a modo de presentación, sin encararlo directamente, fue abordado de forma directa y comprometida, revalorizando la decisión que muchos tomaban de abandonar el país o se veían forzados a hacerlo. Así mismo, se refutaban de manera indirecta pero consistente las posiciones promovidas al respecto por los ideólogos de la Revolución que asumidas por nuestro cine convertían la condición de emigrado (durante muchos años todavía recientes), en una zona marginal que sólo se tocaba siempre y cuando se diese de ella una imagen peyorativa sin tener en cuenta el daño

¹⁵² Juan Antonio García Borrero: *La edad de la herejía*. Pág. 172-173.

que se le hacía a instituciones básicas de la sociedad como la familia y, provocando la fragmentación de la identidad cultural que tan insistentemente nuestro cine nacional se proponía rescatar y redimensionar.

La cuestión de las minorías sexuales representada con anterioridad desde los tópicos machistas heredados de la tradición judeocristiana regida por el patrón heterosexual y monogámico, fue zanjada de un plumazo por el personaje de Jorge Perugorría en *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío 1993). El sujeto integrante de esta minoría, específicamente el homosexual masculino (la variante femenina aún espera salir a escena), era lacerado por la visión que la propia tradición nos ha manifestado, considerándolos débiles, incapaces de tomar decisiones, nunca asumido con igualdad de posibilidades, presentados sólo para mover a la risa y circunscriptos a determinados oficios. Se reconocía por primera vez en pantalla que un homosexual puede ser tan digno, patriota, valiente, inteligente e incluso revolucionario como un hétero o más.

Con el paso del tiempo, los cineastas no encontraron los resultados positivos que esperaban. El sistema lejos de abrirse a los nuevos tiempos se refugiaba cada vez más en sus viejas tácticas y al parecer perdieron la fe. Además, cada día era más difícil filmar con los pocos recursos existentes y éstos se destinaban a filmes poco conflictivos. Por otro lado, al mirar los resultados finales es evidente que las productoras españolas, en el terreno de las coproducciones, no apostaron por los proyectos más enraizados en la compleja realidad social cubana.

El cine realizado con posterioridad al año 1994 ya no participa de esa indagación profunda y equilibrada, ni tampoco de una poética plural que aupara en el intento a cada creador (ya se sabe lo asombrosamente contagiosa que puede ser la creatividad en momentos de euforia colectiva dentro del medio, ejemplos de ello los podemos encontrar en el propio cine cubano de los años sesenta, en el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa o el Cinema Novo Brasileño; e incluso en la propia industria norteamericana han existido, por momentos, estos sueños colectivos capaces de engrandecer una época). A partir de aquí sobrevivirán las pretensiones individuales que si bien, de algún modo no renunciarán a la provocación, ésta será poco sutil, superficial y recurriendo por momentos a un realismo crítico un tanto

simplón e infantil que ataca más a las apariencias que a las esencias, lo que deja bastante cojo al cine cubano como movimiento cultural.

A partir de 1994 en adelante, en el ICAIC deja de bullir el antiguo espíritu de superación cultural que se respiraba en la que fuera una de las dos instituciones culturales (junto con Casa de las Américas) más activas del país. Al entrar en contacto con los creadores, es fácil conocer las carencias y problemas económicos a los que se enfrentan para llevar a cabo cada proyecto, pero ya no tanto, el basamento teórico que sustenta dicho proyecto como sí ocurría en los años sesenta cuando se invitaban a prestigiosos cineastas de todo el mundo a dar conferencias, y luego se discutía hasta la saciedad cuál era el camino a seguir en cada película.

La falta de un espacio de reflexión donde directores y técnicos se pusieran al corriente de las últimas tendencias y estilos narrativos en el ámbito audiovisual internacional, y de cómo adaptarlos a nuestro entorno, trajo como consecuencia la poca audacia, tanto visual como dramática de las películas resultantes con sus modos ya anacrónicos de llegar al espectador. De hecho, el cine cubano está condenado si no recupera su otrora capacidad de provocación y espacio de debate, para llegar en primera instancia al espectador cubano y después al internacional a través del estímulo de los sentidos y del reclamo de un poquito de pensamiento crítico. Para el entretenimiento puro y prescindible ya tenemos al cine de Hollywood y en su terreno de seguro no le vamos a ganar, no al menos en mucho tiempo.

Muchos espacios y problemáticas de nuestra sociedad aún son terreno virgen donde nuestra cinematografía debería ahondar. Por ejemplo, el tópico del negro ha sido abordado de forma historicista reflexionando sobre su papel en la sociedad colonial, pero su espacio en la sociedad actual, mas allá de la igualdad que le corresponde por ley aún está por resolver. El hecho de que nuestro cine no haya abordado el racismo aún vigente podría hacer pensar que el problema ha desaparecido¹⁵³, cuando no es así. Junto a otros temas como la prostitución de ambos sexos con relación directa al turismo, el flagelo del SIDA, el histórico conflicto de género –que si bien fue abordado en décadas anteriores haciendo énfasis en la igualdad sexual promovida por el proyecto social cubano que chocaba con la

¹⁵³ *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) constituyó una excepción demostrando que el problema pervivía y todo no es como oficialmente se propugna.

subjetividad retrógrada del “macho”, aún no está resuelto y sólo se aborda de forma seria en una de las historias del filme *Mujer Transparente* de los directores Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez en 1990– entre a otros. Quizás estos temas interesen más al público extranjero acostumbrado más a asociar al cine cubano con una temática social seria, que las comedias imperantes a partir de 1997.

El cine cubano de los años noventa desgraciadamente comienza bien pero termina mal. En un primer momento y examinada en su conjunto, nuestra cinematografía parece interesarse por la realidad particular cubana, por lo contingente, para luego mostrarlo desde una perspectiva más universal, entendible para cualquier grupo humano, y no exclusivamente para el cubano del momento. Esta tendencia en la medida que la década avanza se debilita cada vez más para dar paso a un tipo de representación pasiva que se conforma con mostrar la realidad en su aspecto más inmediato y circunstancial, lo que no debe justificarse con la crisis económica que atraviesa el país. La involución estética en mi opinión, se debe en primera instancia a una problemática ideológica o lo que es lo mismo, a la degradación político-social que azota el país y que inevitablemente se verá agravada con el problema económico.

En la Cuba actual pueden constatarse algunas de las teorías posmodernas como la referente a la muerte de las ideologías. El cubano en su mayoría ya no piensa en lo colectivo (por mucho que lo asevere el estado), sino por el contrario, en la salvación individual que pasa fundamentalmente por lo económico y la economía de la cuba de los noventa esta relacionada con el exterior, ya sea a través de las coproducciones para el cine o el exilio para el individuo.

En la práctica la película *Alicia en el pueblo de Maravillas* juega un papel troncal en todos estos cambios. Ella que, como obra de arte no era mucho más transgresora (mucho menos diría yo, lo cual no deja de ser una opinión particular) que otras de décadas pasadas (que si bien levantaron sus ronchas, fueron asimiladas sin mayores problemas), salió a la pantalla en un momento en que el campo socialista daba muestras diarias de su desarticulación. *Alicia en el pueblo de Maravillas* con sus aceradas críticas al fraude, la corrupción, la doble moral, el burocratismo y otros

males que la propia Revolución reconocía y combatía en su “Proceso de rectificación de errores”, fue tomada como cabeza de turco por quienes pensaban que intentar un exorcismo verbal de estas “herencias del pasado” era admisible. Pero otra circunstancia muy diferente era llevarlas a la pantalla donde cada cubano, aunque de manera hiperbólica, pudiese reconocer la hipocresía imperante, por lo que su capacidad polisémica y transgresora lejos de ser reconocida para bien, fue rechazada en aras de la claridad ideológica y apologética que la Revolución supuestamente necesitaba en esos momentos. Pues bien, si como ya se ha dicho con anterioridad el caso *Alicia en el pueblo de Maravillas*, motivó un momento de cohesión y de lucha por parte de los miembros del ICAIC en su defensa, éste fue el último pues aún habiendo ganado esta batalla les quedó bien claro el mensaje de lo que se podía mostrar o no.

Los directores cubanos fueron conscientes de que en un nuevo caso como el de *Alicia en el pueblo de Maravillas* quizás no tuviesen la suerte de Daniel Díaz Torres lo que los llevó a montar sus historias en otra dimensión, en mundos paralelos y fabulados, donde poder intercalar algo de crítica sin alusiones directas, al estilo de *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotto, 1995) o *La ola* (Enrique Álvarez, 1995) y que al decir de Orlando Rojas (refiriéndose al cine de los noventa en general) obedecen a una “...voluntad poética manipulada. Esa “poesía” no surge ni de la historia ni de los personajes ni del tema, sino que está impuesta. Es una voluntad de poetizar a ultranza sobre para-realidades; entonces no es realismo ni simbolismo ni nada: es la voluntad de escapar a un posible “arañazo”. Es la nada: crear sobre una falsa poética. Excepto tres o cuatro buenas películas, no existe ni suficiente realidad ni suficiente poesía. Es un cine que creo no va a ninguna parte pues no crea una realidad nueva a través del arte ni es capaz de poetizar lo cotidiano aunque sea desde el punto de vista íntimo...”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Orlando Rojas de ser uno de los directores más relevantes y prometedores de finales de los años ochenta por su capacidad de renovar el cine cubano, pasó a no poder filmar nada en los años noventa. Resulta casi irónico, si nos fijamos en su título, que la filmación de *Cerrado por reformas* (su intento en el periodo) le fuese detenida o cerrada. En estos momentos se encuentra exiliado en Miami, o lo que es lo mismo casi perdido para el cine cubano, pues los Andrei Tarkovski no abundan en este entorno. Texto extraído de: Reyes, Dean Luís.: *Conversación con Orlando Rojas: una década después, el arte sigue siendo incómodo*. Revista “Cine Cubano”. Nº 149, de julio-septiembre del 2000. Pág. 37.

Otra de las características del cine producido en la década, puede ser la recuperación del tono melodramático característico históricamente del cine latinoamericano, pero reactualizado al estilo Arturo Ripstein. Los directores intentan emocionar al espectador haciéndolo cómplice de historias intimistas que por suerte no sólo buscan conmover, también pretenden hacernos pensar, sobre todo cuando se tocan temas tan dramáticos para la familia cubana como puede ser el exilio, la separación familiar, el desarraigo y el reencuentro, trabajados con frecuencia en películas como:

- *Mujer transparente* (Varios, 1990)
- *Vidas paralelas* (Pastor Vega, 1992)
- *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994)
- *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994)
- *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994)
- *La ola* (Enrique Álvarez, 1995)
- *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998)

Hacia finales de la década los grandes temas como el de esa búsqueda infinita de la cubanidad tan presente en toda nuestra filmografía, ya sean en grandes o pequeñas, buenas o malas películas (y a mi modo de ver, tan innecesaria a estas alturas por evidente) con la consecuente complejidad narrativa y exigencias al espectador, dan paso a una tendencia mucho más *light*, con estructuras narrativas simples, un hilo conductor fácil de seguir por cualquier público y unos personajes movidos por intereses bien terrenales y poco filosóficos, en cintas como: *Kleines Tropikana* (Daniel Díaz Torres, 1997), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 1999), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2000). Esta tendencia relacionada directamente con el tema de las coproducciones no tendría nada de negativa si al final cumpliera con su aparente propósito de conquista de mercados e inyección de liquidez a una industria en bancarrota, además de no ser un fenómeno nuevo en nuestra filmografía. El problema consiste en la reiteración de un cine que no es de “autor”, pero tampoco comercial si nos atenemos a los resultados.

Al pasar al nuevo milenio, como ya sucedió al comienzo de los años noventa y siendo inevitable con los problemas de financiación conocidos, tenemos que muchos de los filmes realizados en el año 2001 fueron concebidos y desarrollados a nivel de proyectos en los últimos años de la década anterior, por lo que pertenecen a la tendencia mayoritaria de fin de siglo, o sea, un cine ligero con pretensiones comerciales que nos recuerda un poco el modo de hacer de la década de los años ochenta: populista y circunstancial, de chiste fácil y vacío que buscaba la comunicación directa sin comprometer al espectador. En resumidas, un cine turístico que a su vez subvalora al público foráneo, defectos en los que cae hasta el propio Humberto Solás en *Miel para Ochún*, 2001 aún con un tema tan serio para Cuba como ese de la escisión de la familia por el exilio.

Por suerte, al margen de esta tendencia dominada en su mayoría por el género humorístico, tenemos en estos primeros años del nuevo siglo unos pocos filmes que se apartan de la comedia para darnos lo mejor y más esperanzador del panorama fílmico cubano. Son obras un tanto ambivalentes genéricamente hablando, marcadas por el estilo documental pero incorporando la ficción, en mayor o menor medida según el caso. Sus dos ejemplos más sobresalientes son *Video de familia*, 2001 de Humberto Padrón y *Suite Habana*, 2003 de Fernando Pérez. Ambas parten de la estética del documental quizás con la intención de mostrar al espectador esa realidad que se está retratando desde una perspectiva que se pretende honesta y despolitizada, aunque en el caso de *Video de familia* tiene una doble justificación ya que el motivo de su existencia es constituir justamente un vídeo de la familia que se le enviará al resto de la familia que se encuentra en el exilio.

Tanto Fernando Pérez como Humberto Padrón representan dos vertientes bien diferentes dentro del discurso audiovisual cubano actual. Por un lado tenemos a Fernando Pérez, representante de la vieja escuela, formado dentro del ICAIC y con una carrera como director bastante amplia para ser cubano, Por el otro a Humberto Padrón, joven graduado del ISA y filmando en vídeo ya que no tiene acceso al celuloide ni a la tecnología digital. No obstante, ambos representan lo mejor del presente y el futuro del audiovisual cubano, concretamente del cine que es lo que a ambos interesa.

Fernando Pérez es por derecho propio el mejor director de los años noventa y de este nuevo siglo, con una serie de películas siempre atentas al momento histórico que le ha tocado vivir (por suerte aún le queda tiempo para hacer mucho más) y Humberto Padrón, representa a la nueva hornada de directores que a base de talento pujan por abrirse un hueco en la industria. Son directores que hasta el año 2003, fecha que pone limite a este trabajo, no han podido expresarse con largos de ficción¹⁵⁵, pero que alimentan la esperanza de que cuando lo hagan sea para bien del cine cubano.

II. Películas netamente cubanas

Al referirnos a las películas netamente cubanas en el periodo 1990 a 2003 lo primero que habría que decir es que éstas se adecúan perfectamente a las características generales antes mencionadas, aunque eso sí, no está de más recordar que a partir del año 1995 prácticamente dejan de existir, pues qué significan dos largometrajes en ocho años (uno de ellos pudo haber tenido financiación externa, aunque no es seguro pues no consta documentalmente). Por otro lado aunque en esta tesis centremos la atención en los largos de ficción, no está de más aclarar que a finales de la década de los noventa y principio del nuevo siglo son de más importancia que los largometrajes filmados por el ICAIC, una serie de cortos de ficción en formato de vídeo que sobre todo revelan la presión y el talento de un grupo de jóvenes graduados de las escuelas de cine del país, los cuales ya están listos para emerger y sustituir a la vieja escuela de directores formados dentro del propio ICAIC.

Un dato curioso, por ser clarificador en el quehacer de los directores que comienzan la década haciendo el cine netamente cubano, es que el director de la película más escandalosa del periodo (*Alicia en el pueblo de Maravillas*, Daniel Díaz Torres 1990) por su decidida voluntad de transgredir sacando a la luz lo peor del sistema, termine realizando los filmes más complacientes, populistas y ajenos a todo cuestionamiento. Esto que evidencia la negativa influencia que sobre nuestro cine tuvo en primera instancia la censura estatal que le fue impuesta y después, la presión a que se ven sometidos los directores al intentar no defraudar los intereses comerciales que hay detrás de las coproducciones para poder seguir filmando.

¹⁵⁵ Con la excepción de Juan Carlos Cremata, *Nada* 2001.

Siguiendo la idea del párrafo anterior nos tropezamos con una afortunada contradicción. Fernando Pérez es el director más alejado en 1990 de la realidad del momento por continuar la línea historicista que había marcado con *Clandestinos* (1987) su primer largo de ficción y al filmar *Hello Hemingway* donde retoma el periodo prerrevolucionario para ambientar su historia. No obstante, a partir del año 1994 se convierte en el director que mejor ha reflejado la compleja realidad cubana, hurtando el cuerpo a la censura interna y maniobrando frente a los intereses externos para no renunciar a su compromiso con el arte y la sociedad.

También es sintomático el hecho que de quince directores cubanos que filmaron entre 1990 y 1995, sólo seis pudieron volver a hacerlo antes que acabase el siglo, y eso sin contar los cinco directores y directoras que intervinieron en las respectivas historias que componen el filme *Mujer transparente* (1990), con lo que más de un cincuenta por ciento de ellos se quedó sin volver a filmar. Sólo los antes mencionados, Daniel Díaz Torres y Fernando Pérez¹⁵⁶ llegaron a filmar tres películas en la década, donde la mayoría se quedó sin encontrar financiación para su próximo proyecto. Esto nos da la medida de la crisis que atraviesa el cine cubano y lo difícil que resulta adaptarse a los nuevos tiempos donde prima la coproducción.

Alicia en el pueblo de Maravillas (1990)

Director: Daniel Díaz Torres

Productora: ICAIC (Cuba)

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 99 m.

Guión: Eduardo del Llano junto al grupo humorístico “nos y Otros”

Productor: Humberto Hernández

Música: Fran Delgado

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Montaje: Jorge Abello

¹⁵⁶ Y en esto otra vez marcaron la diferencia. Para gloria de Fernando Pérez y del cine cubano.

Sonidista: Ricardo Istueta

Intérpretes: Thais Valdés, Alberto Pujol, Carlos Cruz, Idalmis del Risco, Jorge Martínez, Reynaldo Miravalles, Enrique Molina, Raúl Pomares, Alina Rodríguez, Ulises Toirac.

No ha pasado por los circuitos comerciales de España.

Sinopsis: Alicia una joven recién graduada de la escuela de instructores de teatro viaja de forma voluntaria (pese a ser advertida de que no lo haga) al pueblo Maravillas de Nogueras, con la intención de ejercer su profesión; pero una vez allí va descubriendo que en él habitan los personajes más pintorescos, todos antiguos dirigentes o trabajadores destituidos de sus cargos en el resto del país, redimensionando a una escala insoportable todos los males del sistema.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005.

El guión fue aprobado en el año 1988, la película rodada en 1989 y exhibida en 1990. Esta demora, bastante normal en los mecanismos de producción cubanos, (incluso en sus mejores tiempos) trajo como consecuencia que la película se exhibiese bajo una coyuntura política bastante diferente al momento en que se le dio el visto bueno al guión, y de ahí el enorme revuelo que en torno a ella se formó.

En 1988 Cuba estaba bajo el “Proceso de Rectificación de Errores” que como ya se explicó con anterioridad pretendía extirpar los males que aquejaban al estado socialista, por lo que tanto su guionista (Eduardo del Llano¹⁵⁷), su director (Daniel Díaz Torres que participó en el guión), como la dirección del ICAIC, vieron plausible la realización de un filme que intentase compendiar y poner de manifiesto la mayor cantidad posible de irregularidades del sistema. No obstante, en el momento de su exhibición con el muro de Berlín ya derribado y lo que quedaba del campo socialista en franco declive, más los enemigos de la Revolución lanzando pronósticos sobre la aparente e inevitable desaparición del socialismo en nuestro país, al gobierno y sus

¹⁵⁷ Guionista de gran cantidad de filmes, desde 1990 hasta la fecha actual. Y en especial de los más polémicos, con la excepción de *Fresa y Chocolate*.

más fieles seguidores les pareció más apropiado lanzar una campaña de desprestigio contra la película, que seguir asumiendo sus errores e intentar llevar a buen puerto el “Proceso de Rectificación de Errores”.

El filme cuenta la historia de Alicia, una instructora de teatro que llega al pueblo de Maravillas de Nogueras para desempeñarse como tal. Pero resulta que en dicho pueblo se dan las situaciones más disparatadas posibles. En él han venido a parar todos los dirigentes destituidos de sus cargos (tronados según el argot popular) en todo el país. Las vicisitudes y la lucha de Alicia en este peculiar ambiente, su enfrentamiento a actitudes insólitas y a verdaderas caricaturas sociales, componen el núcleo central de este ingenioso e inquietante filme, donde el humor en sus diversos matices ocupa un rol esencial. Una singular comedia donde el absurdo y hasta el horror están presentes.

Nunca antes una película cubana había criticado tan abierta y duramente los lastres que acarrearba el sistema y que ya no se podía seguir etiquetando como herencias del pasado, ampliándolos bajo una lente de aumento. La película en su afán satírico-humorístico hiperboliza situaciones llevando al extremo lo que en la vida real se da de forma más sutil y menos concentrada, aunque igual de lesivas para el *corpus* social.

Una película anterior como *Papeles secundarios* (Orlando Rojas 1989) podría haber sido más peligrosa con sus sutiles alegorías acerca de las argucias del poder como entidad tenebrosa, frustrante y discriminatoria, pero nunca tan explícita en sus cuestionamientos. Ante Alicia, el espectador no puede quedar indiferente.

Maravillas de Nogueras es como el tubo de ensayo, el experimento y a la vez el resultado del llamado proceso “Revolución Cubana” y según el filme, la única solución es huir, escapar, pues allí están todos sucios, comprometidos, por lo que nadie tiene el valor de lanzar la primera piedra contra el sistema que los oprime. Encabezado en la ficción por el director del balneario, manipulador y chantajista, no duda en utilizar hasta la fuerza cuando siente que se le escapa alguno de los hilos con que manipula su teatro de marionetas, o sea, los habitantes de Maravillas.

Ante un filme con estas características, retrato punzante de nuestra sociedad donde hasta los niños son utilizados de forma ridícula y absurda en su afán politizante

y adoctrinador, no podía esperarse otra respuesta del Estado. Tenía que estar a tono con la película y así mismo la censuró.

Desde el punto de vista estético, *Alicia en el pueblo de Maravillas* continúa la renovación de los hasta el momento adocenados códigos escénicos del discurso audiovisual de los años ochenta comenzada por Orlando Rojas precisamente con *Papeles secundarios*. *Alicia en el pueblo de Maravillas* evita a toda costa la complacencia formal y conceptual. Busca en la polisemia una mejor manera de expresar la complejidad de esa parte de la realidad que examina, mientras que encuentra en el humor, y a veces en el grotesco, la mejor manera de atacar algunos de los desaciertos más notorios de la Revolución.

La puesta en escena, el montaje, la propia actuación de los personajes no están en función de la historia que se nos narra, o al menos, no en el sentido realista del cine convencional, cubano o no. El filme o sus creadores, parten de que el público sabe, no hay que convencerlo de nada, sólo hay que hacerlo partícipe de la bufonada y más importante aún, hacerlo pensar. De ahí el efecto de distanciamiento, la teatralidad tanto del montaje con sus fundidos de cortinas de teatro, como de las actuaciones por demás muy dignas ya que la película se nutre de un grupo de actores de primer nivel.

Según la opinión de algunos críticos, el rasgo más valioso de *Alicia en el pueblo de Maravillas* es su atrevida puesta en escena, que sin lugar a dudas tuvo mucho que ver con la conmoción que originó su exhibición, lo que nos recuerda a cada segundo que en una película a veces, es más importante o inquietante el cómo que el qué¹⁵⁸. En tal sentido no debe obviarse la posible influencia que sobre sus realizadores ejercieron las propuestas de la joven plástica de la época. Mirándola desde este punto de vista, *Alicia en el pueblo de Maravillas* a ratos recuerda el cuadro donde la realidad se descubre amplificada en sus detalles más insospechados, gracias a una dirección de arte que consigue hacer casi tangible lo asfixiante de la atmósfera y que permite apreciar el excelente desempeño de la cámara de Raúl Pérez Ureta.

¹⁵⁸ Caballero Rufo y Joel del Río: *No hay cine adulto sin herejía sistemática*. En Revista "Temas" n° 3; Julio-Septiembre de 1995. Pág. 105-110. / Cicero Sancristóval, Arcenio.: *En torno a la Sana Virulencia*. En: Memorias Segundo Taller Nacional de Crítica Cinematográfica, Camaguey 94. Centro de información del ICAIC. Noviembre de 1994. Pág. 30-34.

Mirando *Alicia en el pueblo de Maravillas* por momentos, se tiene la sensación de estar frente a uno de los cuadros que buena parte de los pintores jóvenes intentaban legitimar desde hacía ya tiempo. Marcados por el uso del *kitsch*, la estética del feísmo y hasta de lo escatológico, como respuesta a la expansión y aprobación por parte del Estado de lo chabacano¹⁵⁹, el mal gusto y el descuido en que se encontraban nuestras ciudades entre otras cosas. A partir de esta película se llega incluso a hablar de una estética del deterioro¹⁶⁰, que si bien ha estado en otras películas anteriores y lo seguirá estando en casi todas las que le siguen –toda película que tenga como escenario una ciudad cubana actual, no puede reflejar otra cosa– en muchas será un simple acto reflejo, involuntario, mientras en *Alicia en el pueblo de Maravillas* se exagera intencionadamente.

La película es de ese tipo de filme que aproximándose a una realidad o período concreto soslaya el riesgo del discurso coyuntural, aprovechando para ello la posibilidad de trascendencia de su lenguaje y estructura narrativa. Al menos sus realizadores han estado claros de la suerte que en otras épocas han corrido filmes prosaicamente puestos en función de una apología banal, y también saben que las mejores películas cubanas de todos los tiempos –“*Memorias del subdesarrollo*”, “*Lucía*”, “*La primera carga al machete*”, entre otras– han trascendido y forman parte de lo mejor de la cultura cubana de la segunda parte del siglo veinte, gracias al nivel de desprejuicio que portan sus discursos. No quiero decir con esto que la película sea perfecta, ni siquiera que se acerque a ello, sólo que intenta desmarcarse del camino trillado y que en buena medida lo consigue.

Desde el punto de vista económico, el producto *Alicia en el pueblo de Maravillas* fue un rotundo fracaso, pues su exhibición fue detenida en Cuba impidiéndosele recaudar lo invertido en moneda nacional, y no comercializándose en el exterior con lo que también perdió las posibles ganancias que habría obtenido en su periplo internacional ya que la fama de contrarrevolucionaria que le precedía, le

¹⁵⁹ El documental *Estética* (1984) del director Enrique Colina da buena muestra de ello, presentando con gran sentido del humor la producción de objetos decorativos en Cuba, su exhibición y otros ejemplos de cómo andaba la educación estética de nuestro pueblo.

¹⁶⁰ Rodríguez Acuña, Francisco O.: *La formalización en la expresión conceptual del cine cubano de los años noventa*, en: www.atenas.cult.cu/jaguey/espe1.php . 3 de julio de 2004.

hubiese abierto muchas puertas pero ya se sabe: “la ropa sucia se lava en casa” y en Cuba, si es posible, se quema aunque se ande descalzo.

La Ola (1995)

Director: Enrique Álvarez

Productora: ICAIC

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 70 m.

Guión: Enrique Álvarez, Daniel Díaz Mantilla

Productor: Javier González

Música Original: Ulises Hernández

Fotografía: Santiago Llanez

Montador: Marisela Sosa, Ricardo Vega

Sonidista: Ricardo Pérez

Intérpretes: Xenia Cruz, Igor Urquiza, Kendra Casals, Hanoi Rodríguez, Elsa Martínez, Sergio Álvarez.

No ha pasado por los circuitos comerciales de España.

Sinopsis: “*La Habana, 1994. Dos jóvenes intentan vivir una historia de amor que será, también, la de los sentimientos que tienen por su ciudad. Ella ha pensado abandonar el país. Ambos recorren la ciudad que muestra el paso inclemente del tiempo. Buscan una salida.*”¹⁶¹

Fuente:

La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005.

Este es el primer largo de ficción de Enrique Álvarez, quien hasta el momento se había estado formando como documentalista tratando temas muy cercanos al mundo de la plástica, seguramente a consecuencia de su licenciatura en Historia del

¹⁶¹ Sinopsis tomada de la ficha de dicha película en la página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: http://www.habanafilmfestival.com/peliculas/peli_amplia.php3?ord=4751&festi=1995 . 25 de enero del 2006.

Arte y algunos cortos de ficción como “*Sed*”¹⁶² rodado en parajes urbanos semidesérticos y personajes contemplativos que recitan sus diálogos cual si estuviesen en un cuadro de Giorgio de Chirico (corto gracias al cual había obtenido varios premios y muy en la línea de ésta nueva historia).

Al parecer hay dos razones fundamentales para que el ICAIC le diese luz verde al guión de este director:

1. La siempre encomiable tarea de encontrar directores jóvenes con talento, capaces de realizar un cine que interesase tanto en el territorio nacional como allende nuestras fronteras (esta segunda posibilidad quizás la vieron en cierta tendencia europeizante presente en los cortos ya realizados por Álvarez; para ser más exacto con evidentes deudas a Antonioni).
2. Y segundo, la esperanza de que las inevitables críticas y referencias a la realidad del momento quedasen veladas por el halo poético e irreal que Álvarez le había venido impregnando a sus cortos de ficción.

La idea de que el guión *La Ola* se convirtiese en *La Ola* película, por su peculiar tono evanescente, cobra especial fuerza si recordamos que en el año 1994 el proyecto *Cerrado por Reformas* de Orlando Rojas, mucho más centrado en la realidad y crítico con ella, fue suspendido presuntamente por falta de capital. Obviamente este mismo capital pasa en parte a *La Ola* filmada en el año 1995 y como es normal en Cuba, aprobada para su producción en el año anterior. Así que si tenemos en cuenta que por un lado se detienen proyectos con una línea narrativa mucho más diáfana, incluso después de haber sido aprobados y puestos en marcha, y por otro los filmes netamente cubanos realizados en ese periodo intermedio de la década son de naturaleza “poética” o mucho más metafórica (como quiera llamársele), tenemos que concluir que no sólo los directores intentaron evitar enfrentamientos con el gobierno, sino que la propia dirección del ICAIC fue tendenciosa a la hora de escoger lo que se filmaba, en función de las directrices del Estado¹⁶³.

¹⁶² García Borrero, Juan A.: *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*. Editorial Arte y Literatura, La Habana 2001. Pág. 302. / Enrique Álvarez Martínez, director de cine y video, en: <http://www.cubacine.cu/realizad/ealvarez.html> . 25 de agosto del 2004.

¹⁶³ Contradictoriamente a lo esperado, la imagen de Laura de la Uz en el medimetraje *Madagascar* de Fernando Pérez, subida a los tejados de La Habana y en actitud totalmente evasiva buscando el posible paraíso perdido, se convirtió en un símbolo para gran parte de la juventud que veía reflejado en el personaje su propio abandono de las líneas trazadas por el sistema, su tremendo desconcierto con el presente y su escape hacia ninguna parte.

Centrándonos en el filme en sí podemos encontrar que los personajes, si es que realmente hay más de uno pues la chica más bien parece una extensión, el *alter ego* creado por la imaginación de ese único personaje que ocupa la pantalla en un intento por llenar su vida demasiado aislada y proyectar de alguna manera esas apetencias ocultas que no quiere reconocer, viven en una atmósfera de total irrealidad, totalmente aislados en un mundo donde prima la promiscuidad comunicativa, donde las barreras entre lo privado y lo público son casi inexistentes, demasiado contemplativos, inertes, en fin muy poco cubanos para ser un filme que pretendía reflexionar “*sobre el sentido de la cubanía y el lugar del individuo en el pedazo de historia que le ha tocado vivir*”¹⁶⁴.

La historia de este presunto director de cine en onda *hippy* no logra conectar con el público cubano que no se siente identificado con el personaje por muchas razones, como pueden ser su apariencia farandulesca que lo emparenta más con cierta pose adoptada por un reducido grupo de pseudo intelectuales que con la real intelectualidad cubana o peor aún, su estilo recitativo (esto vale para ambos) que lejos de lograr el efecto poético deseado convierte al personaje en un ser extraño, descontextualizado. Un ser que durante todo el metraje se mantiene ajeno a las preocupaciones reales del cubano de a pie, sólo medianamente interesado por sí mismo y por una Habana en ruinas que cual Acrópolis de Atenas, más parece ciudad de dioses o muertos que de seres vivos, como los que habitan nuestra Habana.

Lo poético no se logra en el filme pues hay errores de base, como por ejemplo, un guión excesivamente literario que al ser prácticamente recitado teatraliza las escenas creando un efecto de distanciamiento. O creer que las ruinas en sí mismas poseen un especial encanto que con sólo mover un poco la cámara, captar alguna pared desconchada y sobreponer la voz en *off* de los personajes (que premeditada e injustificadamente se alejan para hacerse los consabidos y tópicos reclamos amorosos) conseguiría una atmósfera especial que lleve al espectador a la catarsis.

La escena en que los protagonistas descubren una pareja haciendo el amor entre las ruinas, la chica en el malecón habanero viendo batir las olas del mar (utilizada más de una vez en el filme), la sesión de fotografías entre las ruinas o la escena final

¹⁶⁴ García Borrero, Juan A.: *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*. Pág. 237.

con el personaje principal caminando por la habitación inundada en agua, todas ellas pretendidamente poéticas, resultan demasiado manidas para cautivar a un espectador medianamente avisado como es el cubano, y peor aún, no están bien resueltas por lo que al faltar tanto originalidad como profesionalidad, hay que coincidir con Orlando Rojas al decir de algunas películas del periodo: que en ellas “*no existe ni suficiente realidad ni suficiente poesía*”¹⁶⁵.

En cuanto a las problemáticas o temas de algún modo tratados en el filme podemos decir que no son muchos ni muy claros, pero hay dos que podemos deslindar: el primero, y que abarca todo el filme, es el referente al concepto o la búsqueda de la cubanidad (obsesión recurrente en el cine cubano), aunque para ser justos habría que reconocer que toda esa búsqueda se ve y se entiende mejor al leer las declaraciones de su director que al ver la película, y en segundo lugar, el tratamiento del problema de la emigración.

Por suerte hay que reconocer que aunque el tema migratorio no se trata en profundidad sí se hace de una forma muy natural, ajena a toda connotación política, libre tanto de la visión oficial que siempre ha visto al emigrado como nada menos que un traidor, como la visión de la oposición (generalmente en el exilio) que ve la emigración como una consecuencia de la política del país, fuente de dolor y trauma. Para los personajes del filme la emigración es simplemente un viaje, con retorno o sin él, que en su peor acepción lleva a la separación familiar.

Y aquí el tema del viaje nos reconduce nuevamente al gran tema de la película o sea, la cubanidad o para usar palabras del gusto de su director el “*fatum insular*” expresado en esa condición de vivir rodeados de mar que nos aísla y nos hace vivir como “*concentrados en nosotros mismos pero siempre dispuestos a violentar el mar en busca del otro o de lo otro*”¹⁶⁶. Esta idea por otra parte, pone en tela de juicio la cubanía de cientos o miles de cubanos que crecen o viven toda su vida lejos del mar, completamente ajenos a él.

Un tercer tema podría ser el de la pareja y la búsqueda del amor en las condiciones de la Cuba actual, pero en tono tan menor y de forma tan abstracta que como ya dije al principio, no queda claro (al menos para mí) si la chica es real o sólo

¹⁶⁵ Ob. Cit.

¹⁶⁶ García Borrero, Juan A.: *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*. Pág. 237.

ficción dentro de la ficción. Además la historia está tan en función de las imágenes, que al terminar la película nos queda la impresión de haber asistido a un largo y mal documental sobre la decadencia de La Habana.

El filme en sentido general tuvo una mala acogida por el público cubano que es por tradición fiel a nuestro cine, una escasa distribución en nuestras salas y pronta salida de cartelera para ser olvidado más pronto aún, tanto por el público como por los críticos que sólo echan mano de él para hablar de lo mal hecho durante la década.

La Vida es Silbar (1998)

Director: Fernando Pérez

Productora: ICAIC

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 110 m.

Guión: Fernando Pérez, Eduardo del Llano

Productor: Rafael Rey

Música Original: Edesio Alejandro

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Montador: Julia Yip

Sonidista: Ricardo Istueta

Interprete: Bebe Pérez, Coralía Veloz, Luís Alberto García Noboa, Rolando Brito, Jorge Molina, Raúl Pomares, Joan Manuel Reyes, Claudia Rojas, Isabel Santos.

Empresa distribuidora en España: WANDA VISION, S.A.

Fecha de autorización: 18 de junio de 1999

Espectadores: 32.913

Recaudación: 132.208,25 €

Sinopsis: La joven Bebé tiene 18 años y es inmensamente feliz. Sin embargo no entiende porqué todos los que la rodean no comparten esa misma felicidad y para encontrar las claves de esa desdicha Bebé narra la historia de tres personajes infelices de La Habana de fin de siglo.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Antes de adentrarnos en el análisis crítico de esta película me parece prudente señalar que existen dudas en cuanto a su financiación o sea, su condición de película realizada con capital netamente cubano pues se dice que tuvo cierta participación española, pero como el ICAIC la reconoce como netamente cubana y en la Base de Datos de películas del Ministerio de Educación español no aparece como coproducción (y no teniendo otras fuentes más fiables) no encuentro razón suficiente para no incluirla en este apartado. Lo que sí es seguro pero no cambia nada al respecto, es que su guión fue premiado en el *Sundance Film Festival* de 1998, de donde obtuvo algún dinero.

Hay que comenzar afirmando que *La vida es silbar* es una más de las películas del momento, afines a la tendencia poética y metafórica imperante. De hecho dos de las películas (las mejores según consenso general) en esta línea son de Fernando Pérez: *Madagascar* (1994) que abre el círculo con bastante acierto y la película que nos ocupa que lo cierra¹⁶⁷.

A mi juicio la trayectoria fílmica de Fernando Pérez es una muestra más de los imperativos estéticos del periodo. Tengamos en cuenta que en 1987 filma *Clandestinos* en un estilo argumental digamos clásico, a continuación filma *Hello Heminguey*¹⁶⁸ (1990) también en un estilo claro y lineal, pero cuando en 1994 y 1998 intenta reflexionar sobre las problemáticas del momento se adscribe a lo metafórico, lo alusivo, evitando la confrontación directa, aunque eso sí, logrando cuotas dignas de artísticidad y un nivel de compromiso memorable si lo comparamos con los otros directores. Terminada la década regresa a la narrativa clara en un estilo casi documental con *Suite Habana* en el año 2003.

¹⁶⁷ Me gustaría matizar que aunque de 1994 a 1998 sea el periodo que más énfasis hace en lo metafórico la propia película *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990) ya marcaba ciertas pautas en este sentido, pues cuándo no ha sido difícil criticar el sistema y salir impune en Cuba. Tomás Gutiérrez Alea por su genialidad y su conocida afición a la Revolución es una excepción.

¹⁶⁸ Ambas historias con un tema argumental referido al periodo prerrevolucionario.

Este filme a diferencia de *La Ola* sí tiene un sistema de personajes claramente definidos. Dividido en tres historias paralelas, cada una con su personaje central y un narrador omnisciente que según avanza el filme se compromete cada vez más con los personajes que nos presenta. El menos acertado es precisamente el de la narradora ya que termina mezclándose de forma un tanto incomprensible en el hilo conductor que reúne al final de la película a los tres personajes protagónicos en uno de los pasajes más forzados y poco claros de todo el metraje.

Las actuaciones son realmente convincentes, se nota que hay una buena dirección de actores y que éstos han asumido claramente su papel. Por encima del estilo narrativo, el diseño de los personajes y el guión son lo suficientemente claros como para que los actores puedan comprender los conflictos que los aquejan: Coralia Veloz consigue recrear uno de los personajes más memorables de nuestra cinematografía, gracias a la medida desgarrada que mantiene todo el tiempo en pantalla. Luis Alberto García, uno de nuestros mejores actores y de los que más podemos ver en pantalla en las de por sí escasas películas cubanas, se las agencia para hacernos olvidar al revolucionario de *Clandestinos* (1987) del propio Fernando; al aspirante a cineasta de *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991); al músico todo corazón de *Zafiros, locura azul* (Manuel Herrera, 1997), y en cambio concedernos nuevas pruebas de su amplio registro y talento¹⁶⁹. La novel Claudia Rojas nos convence como bailarina apasionada. Incluso los actores secundarios son todos convincentes, muy centrados en sus historias (largas o cortas), sobrios sin dejar de ser fluidos. Sólo la narradora no logra transmitirnos su trauma cuando intenta sumarse al resto de los personajes

Fernando Pérez logra con esta película una obra entretenida sin sacrificar lo inteligente (el resto de los filmes del momento carecen de una o de ambas cualidades), pero no entretenida según el modelo novelesco que ha impuesto la *meca del cine* en estos más de cien años, donde impera el *canon* aristotélico de la presentación, desarrollo y desenlace. *La vida es silbar* de alguna forma se nutre de todo lo contrario, de su decidida vocación por desacralizar las estructuras narrativas

¹⁶⁹ Esta idea puede parecer muy simple, pero lo cierto es que muchas de las películas en que ha trabajado Jorge Perugorría después de su más que buena interpretación en *Fresa y Chocolate* (1994) han quedado por debajo de las expectativas, debido en gran medida a que Perugorría no ha podido salirse de aquel personaje y por ende, nosotros como espectadores no creemos en el que el film nos propone.

más comunes y paradójicamente, de su radical interés por emocionar al espectador por hacerlo cómplice de las andanzas y desventuras afectivas de esos seres que más que actores o personajes, son humanos y no sólo cubanos.

Siguiendo la línea de reflexión anterior, parece inconcebible que una película como ésta que tiende esos lazos emotivos para conectar con el espectador, haya tenido tan poco éxito con los espectadores españoles. Sólo me queda pensar que como a muchas películas, incluso españolas, no se le dio la cuota de pantalla ni la publicidad suficiente como para que el público se enterase de su existencia.

Si algo intrínseco al propio filme justifica su mala acogida internacional (España en este caso es el terreno que nos ocupa) es a mi juicio la cierta contradicción imperante en él que consiste en lograr claridad en el terreno de lo metafórico, de las ideas, cosa a todas luces difícil y, sin embargo, mostrarse oscuro y desconcertando al espectador en lo referente a hechos concretos como la relación entre los distintos personajes y la manera en que ésta se descubre.

La idea nacionalista de patria como madre que explota la revolución (léase el Estado) a través del discurso martiano y que a su vez pretende tomar para sí (la Revolución es la patria y por ende la madre)¹⁷⁰ está muy bien trabajada en el personaje de Luis Alberto García cuyo trauma o problemática consiste en sentirse incomprendido y abandonado por la madre (la cual no por casualidad se llama Cuba). Según él, la madre le reprocha su estilo de vida más bien relajado, su falta de compromiso político, su escepticismo, la forma de ganarse la vida en la economía sumergida, y hasta su proyección estética demasiado estrafalaria para los cánones conservadores. En fin, que Elpidio no responde a la idea del hombre nuevo que preconizó el Che Guevara e ideal aceptado por la Revolución sobre como debían ser las generaciones nacidas dentro del proceso revolucionario y que por supuesto, no se han cumplido pues el hombre sigue trayendo dentro de sí al bien y al mal, y en dependencia del medio y de sí mismo, será mejor o peor.

Por su parte Luis Alberto García o sea, Elpidio Valdés en la ficción, se siente perdido en la Cuba de los años noventa. Esa gran madre ya no cumple su promesa de

¹⁷⁰ Un hecho por demás recurrente en todas las dictaduras, ya sean del proletariado o no. Cuando un cubano no está de acuerdo con el Estado o simplemente abandona el país en busca de mejoras económicas (cosa tan natural al hombre que permite la existencia de los nómadas), es acusado de traidor, de desleal a la patria, pero ¿a cuál patria: a la que cada uno lleva dentro o a la idea que de ella tiene quien detenta el poder?

protección y amparo dejándolo a su suerte, pero a pesar de todo no puede dejar de amarla y se debate en la espera de una señal, una luz que le ilumine la senda para seguir a su lado y no perderse como tantos otros por los caminos de la emigración y el desarraigo, atraídos por cantos de sirena que no se sabe adonde llevarán.

El tema de la doble moral imperante en el país es un mal que actúa a todos los niveles, comenzando por los dirigentes que piden a la población resistencia y estoicismo frente a las necesidades imperantes mientras ellos se llenan la barriga sin problemas o predicán la necesidad del ideario socialista e incluso toman medidas drásticas contra sus subordinados que no se muestren afines a ese ideario cuando en el fondo ellos mismos no son más que unos corruptos descreídos; y continuando con la población en general que adopta, cara al público, unos ideales que no tienen para obtener ciertos puestos o beneficios. Este tema tratado con astucia en la historia de Julia, mostrando como el subconsciente puede traicionar a estas personas que pretenden parecer lo que no son, a las que palabras como oportunismo o sexo pueden traerles trastornos de personalidad.

Todo el entramado de ideas y emociones está perfectamente respaldado por la música y las imágenes que en muchos momentos se mezclan formando prácticamente un todo único como suelen ser los momentos nada gratuitos en que entran la música y las imágenes de Beni More o Bola de Nieve, generalmente para subrayar puntos de giro en la historia o estados de ánimo de los personajes sin incurrir en excesos dramáticos.

Donde la obra pierde parte de esa claridad meridiana, es a la hora de engastar las distintas historias. Ese pasado que los une y los lleva de nuevo al encuentro no queda claro, y por tanto, el hilo argumental que generalmente mantiene al espectador conectado a la película se muestra quebradizo. De hecho el personaje de la narradora que será el que vaya hilvanando el entramado es el menos consistente de todos, desde su universo surrealista, pasando por su voz poco apropiada para la narración, hasta su forma de actuar. Lo cierto es que al terminar la película no nos queda bien clara su relación con los restantes personajes y lo que sí atina a transmitirnos es su mensaje de esperanza, que fundamenta en esa capacidad de amar que el cubano aún no ha perdido.

El filme visto desde una postura simplista puede parecer ingenuo e incluso obvio en sus propuestas, pero la forma orgánica y nada maniquea en que los personajes se ajustan e incluso desbordan los marcos primordiales en que se nos han presentado nos conduce a concluir que es una película valiente, que si bien no da soluciones (cosa difícil para el arte) sí nos hace pensar. Quizás por ahí ande una de las respuestas al por qué de su mala acogida en España. El espectador-masa, ese que en su gran mayoría puebla las salas de cine, gusta delegar el pensar con cabeza propia y prefiere confiar en el criterio colectivo, a su vez influido por los *mass medias*, midiendo la calidad de una película según su capacidad para hacernos olvidar los problemas y no por su capacidad de hacernos pensar. “...una y otra vez, reclama le reiteren las estructuras que conoce de memoria, amparado para siempre tras la coartada del placer y la incurable fobia a lo problemático: el espectador-masa nunca juzga, sino que prejuzga.”¹⁷¹

III Coproducciones con directores cubanos

Lo más evidente a la hora de analizar este periodo del cine cubano comprendido de 1990 a 2003 es que las coproducciones con directores cubanos conforman la mayoría de lo filmado, hasta tal punto que si las coproducciones dejasen de existir prácticamente desaparecería nuestro cine. Si tenemos en cuenta que en la década anterior Cuba ejercía de mecenas por toda América Latina coproduciendo películas con la mayoría de países interesados en hacerlo, parece increíble¹⁷² que en la siguiente década dependa casi en su totalidad de la inversión extranjera.

El prestigio de que gozaba nuestra cinematografía, la capacidad productiva, y los contactos establecidos durante los años ochenta en coproducciones con América Latina donde también participaba España y en las cuatro coproducciones cubano-españolas de la década –posibles gracias tanto a la ligera apertura que se dio en Cuba al salir de esa década gris que fueron los años setenta como a la instauración en España de la democracia y posteriormente un gobierno socialista–, fueron las bases de que llegada la crisis cubana de los años noventa existiese un mínimo de

¹⁷¹ García Borrero, Juan A.: *La edad de la herejía*. Pág. 200.

¹⁷² Esto de alguna manera evidencia la falsedad o lo ilusorio del supuesto vigor que disfrutaba la economía cubana en los años ochenta.

conocimiento mutuo y de experiencia que justifique el rápido despegue de esta modalidad productiva que hoy constituye casi el 100% del cine cubano.

También ayudó mucho a fortalecer este contacto, el hecho de que en fecha tan temprana como 1993 la coproducción *Fresa y Chocolate* tuviese el éxito que tuvo, dando buenas ganancias a la productora española que invirtió en ella y creando todo un mundo de expectativas que si bien no se han cumplido, por lo menos de vez en cuando sale una película como *Guantanamera* (1995) y *Lista de espera* (2000) por poner dos ejemplos, con recaudaciones suficientes como para mantener el interés. Por otra parte, en el mundo del cine por muy industrial que sea, como en todo arte, gobiernan unas leyes que no obedecen estrictamente a la ley de la oferta y la demanda, o al menos en la producción, porque en la distribución parece que sí.

El interés despertado en los productores y medios cinematográficos españoles con anterioridad a 1993 al menos fue lo suficientemente fuerte como para mantener sus inversiones en el cine cubano, muy a pesar del rechazo y la falta de apoyo del gobierno de Aznar a todo lo que tuviese que ver con Cuba¹⁷³. Por otro lado, con independencia de las inclinaciones políticas del gobierno se firmaron en España a partir de esta fecha una serie de medidas encaminadas a favorecer el cine español¹⁷⁴ pero que también abrirían las puertas a la proliferación de coproducciones en el mundo iberoamericano y por ende con Cuba.

Como se ha dicho con anterioridad, es evidente (ya que las estadísticas son claras al respecto) que el cine cubano actual pervive gracias a las coproducciones en general y a las españolas en particular como principal inversor en el cine hecho en la isla, aportando sobre todo ese grano de esperanza que mantiene vivo el sueño de hacer cine en Cuba. En un tiempo ya lejano este sueño también lo compartió Enrique Díaz Quesada, pero también es cierto que éstas como las que se hicieron con México en los ya pretéritos tiempos anteriores a la Revolución, tampoco aportaron nada bueno en términos estéticos. Son como un suero de glucosa que hidrata pero no cura, y así el cine cubano más actual se debate entre la vigilia y el coma profundo.

¹⁷³ Vicen, Mauricio: *Cultura deja solo al cine español en La Habana* (Cineastas asistentes al Festival, ven un buen momento de coproducir con Cuba). "El País". Viernes, 13 de diciembre de 1996.

¹⁷⁴ Consultarlas en el epígrafe dedicado al Proyecto Ibermedia.

Fresa y chocolate (1993)

Director: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

Productoras: Telemadrid / Sociedad General de Autores de España / ICAIC (cuba) / IMCINE (instituto mexicano de cinematografía) (México) / Tabasco Films (México)

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 110 m.

Guión: Senel Paz, Tomás Gutiérrez Alea

Música Original: José María Vitier

Productor: Miguel Mendoza

Productor ejecutivo: Camilo Vives, Frank Cabrera, Georgina Balzaretti

Fotografía: Mario García Joya

Montador: Miriam Talavera, Osvaldo Donatién

Sonidista: Germinal Hernández

Dirección artística: Fernando O'Reilly

Intérpretes: Jorge Perugorría, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gatorno, Joel Angelino, Marilyn Solaya, Andrés Cortina, Antonio Carmona, Ricardo Avila María Elena del Toro, Yolanda Ovia, Diana Iris del Puerto.

Empresa distribuidora: ALTA FILMS S.A.

Fecha de autorización: 26 de abril de 1994

Estrenos: 29-04-1994 Madrid: Gran Vía, Roxy A., La Vaguada, Princesa, Renoir (Cuatro Caminos)

Espectadores: 723.972

Recaudación: 2.212.786,48 €

Sinopsis: Un militante de la Unión de Jóvenes Comunistas y un homosexual entablan una relación amistosa que derrumba los prejuicios y el dogmatismo político. La historia de David y Diego es la de dos seres humanos en busca de un ámbito en el cual ser. Uno se abre al complejo mundo de las relaciones interpersonales; el otro lucha por ser reconocido y no discriminado por sus preferencias sexuales.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Al volver a ver *Fresa y chocolate* trece años después de aquella primera vez en el cine Yara de la capital habanera, tengo que reconocer que fui injusto con ella. En aquel primer momento me dejé llevar por mi rechazo a los entusiastas o desconocedores que decían al mundo que ésta era la mejor película de Gutiérrez Alea, o lo que es lo mismo, del cine cubano, obviando según el criterio de muchos, que a esa altura ya era casi imposible por no decir del todo, que Alea pudiese superarse a sí mismo. *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La última cena* (1976) y *Los sobrevivientes* (1979) ponían el listón muy alto.

En 1993 quizás se entienda aquel arrebató por ser la primera película cubana con tanto éxito internacional, incluida su nominación a los Oscar (ese premio tan criticado y deseado al mismo tiempo), pero sobre todo, por ser la primera en mucho tiempo que cumpliera las expectativas tanto de la crítica como del público. Los primeros hacían ya más de una década que venían hablando de crisis en el cine cubano y si bien ya he aseverado que desde 1989 nuestro cine venía dando muestras de rebeldía y revitalización¹⁷⁵ no sería hasta *Fresa y Chocolate* (1993) que surgiera la gran película que todos esperaban. Lo mejor es que aun en estos momentos, el filme sigue siendo digno de muchos elogios.

El hecho de que yo sea cubano e incluso exiliado, con toda la carga de nostalgia y emociones que puede traerme un filme interesado en narrar parte de la historia reciente de mi país, quizás de alguna manera me coloca en la postura de los admiradores exaltados que antes mencionaba; no obstante espero ser justo. También es bueno recordar que éstas notas no centran su atención exclusivamente en el nivel del filme, sino en cómo éste manifiesta las posibles influencias externas que le hayan afectado en su proceso de creación.

¹⁷⁵ Cintas como *Alicia en el pueblo de Maravillas* (por mencionar la más polémica de todas), fueron originales, comprometidas y renovadoras de nuestro discurso fílmico, enfermo de populismo y apología; pero no podemos decir que llegasen a ser grandes obras del cine, ni siquiera del nuestro que hasta el momento vivía, y en cierto sentido aun lo sigue haciendo, de la herencia del pasado.

Fresa y Chocolate no es la primera coproducción entre Cuba y España de la década, de hecho en los tres años que le preceden se filmaron coproducciones en las que participaron ambos países. Desde 1989 con *Papeles secundarios* (Orlando Rojas) comienzan a estrecharse lazos entre ambas filmografías pues aunque al ICAIC aún le tenía ciertos recursos, ya comenzaba a sentir la crisis. En 1990, se filma en Cuba *Confesión a Laura* (Jaime Osorio Gómez) de tema y director colombiano pero con capital español, por lo que España también la considera como suya. En el 1991 Cuba y España participan en la producción de la película peruana *Alias la Gringa* (Alberto Durant). España también pone fondos para el filme *Mascaró el cazador americano* (Constante Rapi Diego), la que Cuba considera cubano-venezolana, además de acercar intereses en la coproducción internacional *Latino Bar* del mexicano Paul Leduc y más importante aún fue la realización de *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona), la primera coproducción cubano-española de la década. En 1992 vuelven a establecerse contactos, España participa en la cinta cubana de coproducción internacional *El siglo de las luces* (Humberto Solás) y en otra coproducción más modesta entre Cuba y Latinoamérica *Vidas paralelas* (Pastor Vega), aunque su participación en ella se haya visto obviada en los registros del ICAIC. Y así llegamos al año 1993 y a *Fresa y Chocolate*, otra coproducción con país latinoamericano como coproductor junto a España.

Visto lo antes expuesto podría decirse que *Fresa y Chocolate* es una más en un acontecer ininterrumpido desde 1989, pero a mi juicio, con independencia del número que ocupe en la lista de coproducciones entre ambos países, es a partir de ella que podemos encontrar un mayor número de elementos comunes a esta modalidad productiva. Con su éxito hace que muchas cosas cambien, y es precisamente por eso, por su condición de pivó que la hemos escogido para encabezar esta lista. A continuación algunos de los cambios más importantes ocurridos a su paso:

- A nivel macro económico Cuba entra a partir de ese año en el peor momento del “periodo especial”, por lo que su aporte y participación en proyectos fílmicos latinoamericanos al estilo de la década anterior deja de existir. Su intervención en películas latinoamericanas pasa de ser “altruista” a negocios, cada servicio o aporte debe tener un precio que garantice la supervivencia del ICAIC. A partir

de este momento han finalizado los proyectos aprobados a finales de los años ochenta con financiación cubana.

- Por su parte España durante este tiempo no ha variado mucho su postura proveniente de los años ochenta¹⁷⁶ basada en cierto paternalismo hacia sus antiguas colonias y participando generalmente en proyectos que toquen esa historia común como es el caso de *Cecilia* (1981), *Gallego* (1987) y *El siglo de las luces* (1992) ó mas folclóricas como *Mascaró el cazador americano* (1991) con recursos provenientes en la mayoría de los casos, de la televisión estatal o de comunidades autónomas interesadas por la historia de sus emigrantes.
- Los filmes resultantes de estas coproducciones como regla general son exhibidos en España en festivales o eventos culturales y circuitos de segunda durante poco tiempo para pasar luego a televisión, esto en el mejor de los casos, otros pasando directamente a la televisión y los menos favorecidos, no exhibidos. Aunque para ser justos también habría que decir que en este sentido no corrían (ni dejan de hacerlo) peor suerte que muchas películas propiamente españolas que tampoco encuentran un hueco en pantalla.
- *Fresa y Chocolate* da un vuelco a lo antes expuesto logrando con su alto nivel y gran capacidad para interesar a públicos muy diversos, el honor de ser presentada y exhibida en circuitos de primera por todo el país, abriéndole las puertas de éstos a su sucesora, la película *Guantanamera* y a cuanta se lo gane. También entró de lleno en el mercado del vídeo abriendo camino a sus sucesoras.
- A partir de este momento muchas de estas coproducciones se exhibirán primero en España que en Cuba, entre otras cosas porque la labor de posproducción se hace en España, o sea, que la película se termina aquí.
- Desde ahora no sólo se patenta la coproducción como negocio “rentable” para España sino que establecidas las relaciones y superadas las pruebas, Cuba comienza a utilizarse como escenario para la filmación de muchas

¹⁷⁶ En 1988 se crea la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), de donde sale el Convenio de Integración de la cinematografía Iberoamericana, que impulsa un tanto la colaboración, pero sin cambiar mucho lo que venía sucediendo en la propia década de forma casi espontánea.

coproducciones españolas con tema latinoamericano; pues además de las locaciones tenía el personal técnico y la maquinaria necesaria.

Sobre el filme se ha escrito bastante y la gran mayoría de los autores ha convenido en reconocer sus virtudes¹⁷⁷. Sus detractores como el cubano-americano anticastrista Enrico Mario Santi¹⁷⁸ centran su atención en una lectura política del filme muy preocupada por las posibles intenciones y estrategias de su autor –visto en este caso como un mero paladín del gobierno en su esfuerzo por adaptarse a la realidad económica de la era postsoviética–, dirigidas a ganarse las simpatías de los cubanos en el exilio y dar a entender al mundo que en Cuba se están dando pasos hacia la democracia; pero dejando de lado el nivel artístico donde al parecer no encuentra mucho que objetar.

Es verdad que aquella primera ley del nuevo gobierno revolucionario en 1959 decía que el cine era un arma, y también que Alea más allá de sus desavenencias y críticas, fue fiel a la Revolución hasta el final, pero vista la trayectoria fílmica de Alea y la proyección del gobierno de Cuba desde 1990 a la fecha, no creo que dicha tesis tenga sustento alguno. Desde el comienzo mismo de su obra posterior a 1959, Alea fue crítico con lo que consideraba negativo dentro de la Revolución, el simple visionado de *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Hasta cierto punto* (1983) nos muestran a un creador nada complaciente que nunca hacía apologías del sistema¹⁷⁹. Si en 1968 cuando la Revolución no buscaba ningún supuesto acercamiento con el exilio sino todo lo contrario, él no acusaba en sus filmes a los emigrantes de traidores y “vende patria”, no veo por qué la postura asumida en *Fresa y Chocolate* no pueda ser entendida como propia y por ende, ajena a los designios estatales.

Alea siempre tuvo claro que el creador debe mantener una distancia con el poder que le permita el grado de libertad necesario como para no realizar panfletos –lo que en su caso se tradujo en la no asunción del *canon* realismo socialista–, por lo que nunca perteneció al Partido Comunista. Por su parte, al gobierno no creo que le

¹⁷⁷ D'Lugo, Marvin.: *Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y chocolate*. En revista “TEMAS” no. 27, octubre-diciembre La Habana 2001. Pág. 53-63.

¹⁷⁸ Enrico Mario Santi.: *Fresa y chocolate: The Rethoric of Cuban Reconciliation*. En: “Modern Language Notes”, n. 2, Johns Hopkins University Press. Marzo, 1998.

¹⁷⁹ Fornet, Ambrosio.: *Alea, una retrospectiva crítica*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987. / García Borrero, Juan Antonio.: *Alea o el sutil encanto de la provocación*. En su libro: *La edad de la herejía*. Pág. 109-136.

interese una propaganda como ésta, sobretodo sabiendo que los dirigentes de ahora son los mismos de la época reflejada en el filme, además la política seguida tanto por los dirigentes del gobierno de Cuba como por los dirigentes del exilio parece estar encaminada al enfrentamiento perpetuo. El gobierno cubano tiene así justificantes para su política de plaza sitiada, y los de Miami siguen ganando dinero y poder gracias a la política.

La idea compartida por muchos de considerar a *Fresa y Chocolate* un filme valiente que hace énfasis en la belleza de una anécdota que trasciende los límites de lo local y temporal, para devenir un canto universal a la tolerancia, me parece mucho más justa. *Fresa y Chocolate* no es una película oportunista, de esas que por tomar en cuenta sólo lo circunstancial se vuelven panfletarias. Ella inevitablemente se acerca a nuestra realidad y la critica pero intentando transmitir su lección a nivel universal, cosa poco usual en nuestra cinematografía, pues según palabras de Rufo Caballero el cine cubano es “...una cinematografía usualmente descuidada con la sintaxis, entregada como pertenece a la prioridad de la crítica sociológica o la inmediatez comunicativa”¹⁸⁰.

El relato fílmico transcurre de forma lineal, pero asentado en un tiempo que no es reflejo convencional de una época determinada. La narración parte de un momento histórico más o menos acotado en los finales de la década del setenta, para ir avanzando en el tiempo ficcional a través de múltiples pistas, como el vestuario, las esculturas del amigo artista de Diego, los carteles que aparecen tanto en La Guarida como en la calle o escenas típicas del deterioro económico de los años noventa. El filme intenta con el apoyo de estos anacronismos, acercar el tiempo real al de la ficción pues más que una recreación se trata de una síntesis, donde la confluencia de tiempos en el presente es la característica más peculiar y quizás la que le otorga una dimensión más abarcadora y profunda.

Con *Fresa y Chocolate* Alea vuelve al interés ya demostrado en *Memorias del subdesarrollo* (1968) por la indagación existencial: el individuo, sus emociones y la manera en que asume la ideología, interés tantas veces aplazado por el cine cubano a favor de los relatos globalizadores. En esta ocasión nos presenta a dos personajes

¹⁸⁰ Caballero, Rufo.: *El rostro leve de la ínsula*. En: “La gaceta de Cuba”. N° 5, 2004, Pág. 57-58.

totalmente opuestos en un principio (salvo en una cosa, los dos aman a Cuba). Diego un poco mayor (pero también joven), homosexual, religioso, culto, urbanita y con una actitud contestataria ante la estrechez de miras del sistema para el cual todo aquello que se salga de la línea establecida por el Partido suena a desviación ideológica y contrarrevolución. David es un joven de origen campesino, heterosexual, educado y adoctrinado en los preceptos de la Revolución (machista, ateo, de pensamiento único) pero noble, ávido de conocimientos y amante de la literatura. A este último le es encomendada la tarea de vigilar al primero en el afán controlador y represivo del poder y a partir de los sucesivos encuentros justificados por esta finalidad previa, pero que también responden a la curiosidad de David por Diego. Lo diferente que encuentra en Diego, por la parte de la cultura cubana que éste encarna y que él desconoce, es que surge entre ellos la amistad, la tolerancia y el respeto que es en primera instancia el bien supremo a que debía aspirar toda sociedad y en especial, la socialista que se presenta como la panacea social. No obstante, ésta es apenas la premisa que permite propagar la lección a un nivel mucho más general.

Al final, Diego se ve impelido a marcharse del país pues la persecución de que es objeto le impide encontrar trabajo (ha sido despedido del suyo por defender la libertad expresiva y creativa) y desarrollarse como ser social. Se lleva con él parte de la cultura cubana que en buena medida la ha transmitido previamente a David, lo que no lo hace reemplazable como tampoco lo fueron en su momento: Severo Sarduy, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas o Néstor Almendros. Con éste último algunos críticos han sugerido que dialoga *Fresa y chocolate* como respuesta a las sucesivas discusiones en torno al filme *Conducta impropia* (Almendros 1983) que terminaron con la amistad de ambos creadores quienes comenzaron juntos en la Cuba prerrevolucionaria. En ese sentido el filme puede parecer un intento de reconciliación con el exilio, y de hecho reconoce con el beneplácito del Gobierno o no, que muchos de los que marcharon al exilio en Cuba, lo hicieron porque no se les proporcionó otra salida, siendo personas de mérito.

Fresa y chocolate es quizás la película con el lenguaje más convencional de todas las de Gutiérrez Alea. Con una estructuración perfecta del tiempo fílmico, una fotografía sobria en consonancia con el tono íntimo del discurso que subraya de

forma naturalista los estados de ánimo de los personajes e integra la ciudad tan amada por Diego de forma tan orgánica que llega a ser más que una simple referencia arquitectónica. Diego por su parte logra interesar más por su compleja humanidad que por el dudoso privilegio de ser el primer protagonista homosexual en las pantallas cubanas, en su relación con un hétero marxista y la propia Revolución. Por todo ello y mucho más se convierte tanto a juicio de la crítica como del público, en la mejor película de los años noventa, y la mejor coproducción cubana de todos los tiempos.

Por último, alegar que si las virtudes de *Fresa y Chocolate* no justifican por sí solas la gran acogida de público que tuvo, pues ya sabemos que calidad-aceptación-distribución no van de la mano, a ello contribuyó el hecho de tener un director reconocido internacionalmente con seguidores en todo el mundo. Interesó tanto al público cubano de la isla como al del exilio y sobretodo, a la comunidad cubano-norteamericana que en gran parte vio en ella un filme contrarrevolucionario. Otro elemento a su favor, fue el tener un homosexual nada caricaturesco como protagonista, en un momento de apertura para el mundo *gay*. En ese mismo año Tom Hanks ganó un Oscar por su papel de gay en la película *Philadelphia* (Jonathan Demme). Y por último, no olvidar el plus de popularidad que obtuvo al ser nominada para los Oscars.

Reina y Rey (1994)

Director: Julio García Espinosa

Productoras: ICAIC (Cuba) / IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) (México) / SGAE (Sociedad General de Autores de España) / Televisión de Galicia (TVG) / TELEMADRID

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 94 minutos

Guión: Julio García Espinosa

Argumento: Ángel Alderete, Julio García Espinosa

Música Original: Pablo Milanés

Productor: Evelio Delgado

Dirección artística: Pedro García Espinosa

Fotografía: Ángel Alderete,

Montador: Gloria Argüelles

Genero: drama

Intérpretes: Consuelo Vidal, Coralía Veloz, Rogelio Blain, Cecilia García, Miriam Socarras, Orlando Fundicheli, Amarilys Pomada, Tony Salud, Elena Bolaños, Elsa Camps, Conrado Covoley, Natalia Herrera, Pedro Fernández, Ernesto Méndez, Gladys Zurbano.

No aparecen datos sobre su exhibición en España

Sinopsis: el film cuenta la historia de Reina una anciana que lucha por sobrevivir en La Habana de los años noventa y a su vez la de los antiguos dueños de su casa, para los cuales trabajó en el pasado y que ahora regresan como turistas a una Habana sólo reconocible a través de ciertos iconos.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Este filme de Julio García Espinosa exhibido en 1994 si bien en un tono mucho más suave y comedido que su antecesora *Fresa y Chocolate* (en cuanto a fecha) también toca temas candentes para la sociedad cubana actual y recurrentes en todo el cine de los años noventa y del comienzo de este nuevo siglo. En este caso los dos temas a tratar serán la invalidez y el desamparo en el que quedan grandes sectores de la población en el estado de crisis económica que atraviesa Cuba desde la caída del campo socialista a la actualidad y segundo, el problema de la emigración visto esta vez desde la perspectiva del emigrado.

La película se desarrolla como en dos tiempos diferentes. El tema desarrollado en el primer tiempo trata de cómo Reina, una anciana de La Habana intenta sobrevivir buscando lo necesario para alimentar a su perro llamado Rey y a ella misma. Esta nueva problemática llega al cine en el año 1994 con esta película y con *Madagascar* de Fernando Pérez quien lo hace de forma alusiva y continuará

presentándose de forma cada vez más evidente y desgarradora en sus propios filmes: *La vida es silbar* (1998) y *Suite Habana* (2003).

El segundo gran tema de la película (el problema del emigrado y su traumática relación con la Isla y los que en ella residen), en términos generales no es exclusivo al cine de los años noventa pues ya Tomás Gutiérrez Alea plantea el problema en su insuperable *Memorias del subdesarrollo* (1968) y éste sigue tocándose en las siguientes décadas con películas como *Polvo Rojo* (Jesús Díaz, 1981) o *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985) y ya en los propios años noventa había sido abordado en *Laura* (Ana Rodríguez) una de las historias de *Mujer transparente* (1990) y en *Vidas Paralelas* (Pastor Vega, 1992). Pero en este filme es tratado de forma mucho más humana y sincera que en sus antecesoras, excluyendo al episodio de *Mujer transparente*.

Epidérmicamente el filme comienza contando la historia de Reina que cuando más desesperada se encontraba llegan de Miami los antiguos dueños de la casa donde vive y a los cuales sirvió en el pasado antes de que éstos emigrasen a los Estados Unidos. Esa semana de turismo en La Habana hará aun más complejo el drama de Reina pero también pondrá en evidencia la fragilidad sobre la que se alza la próspera felicidad de los cubanos en el exilio y sus complejas relaciones con el entorno cubano.

Julio García Espinosa eludió los mensajes más o menos urgentes evitando a toda costa el matiz cómico, bastante típico del cine cubano, en virtud de un tono meditado, descriptivo y testimonial, con alguna pincelada tragicómica o de humor negro pero sin ir más allá, sólo pinceladas en un retrato social planteado con adustez y reflexibilidad que evita cualquier guiño complaciente. El espectador se enfrenta en esta película a una anciana nada chispeante ni extrovertida, en un drama de costumbres que rompe sus lanzas contra temas tan serios como el abandono en la ancianidad y la vida sin esperanzas planteando la urgencia de refugiarnos en la atalaya de lo que sabemos valioso frente a tanto naufragio y derrumbe.

Por otro lado si *Laura* (*Mujer transparente*, 1990) nos contaba más bien, la historia de una espera y de un posible reencuentro, Reina y Rey sí nos presenta de hecho la experiencia de un regreso. Después de veinte años de ausencia, los antiguos

dueños de la casa de Reina regresan a La Habana para, con el ánimo audaz del turista, pero con la emoción contenida y la añoranza enmascarada del exiliado, intentar apresar en un suspiro fugaz la atmósfera cubana.

La excelente actuación de Coralita Veloz en el personaje de Carmen, es la carta de triunfo que nos permite apreciar la transición entre el prototipo caricaturizado de la excéntrica “comunitaria”¹⁸¹ venida del Miami tropical, cargada de collares, blusas de amplias flores, sombreros, gafas de sol y, por supuesto, innumerables maletas llenas de regalos, hasta llegar al verdaderamente triste y silenciado emigrante que sabe de las distancias y de la oportunidad única del sencillo disfrute y, que ansía tan sólo, sentir el olor del Malecón habanero acompañado de una lágrima. Esta transición psicológica también implica una de carácter más conceptual, que va de la apropiación simbólica de un espacio mitificado en la memoria, a la constatación real de que, al final cualquier regreso no puede sobrepasar el simulacro o, cuando más, el disfrute incompleto, el gusto adulterado.

La mitificación del espacio no aparece en el filme como un proceso paliativo contra la nostalgia, sino que es ya una idea completamente asentada en la subjetividad de los personajes, transparentada en la manera en que ellos intentan y organizan la recuperación de estos ámbitos. Los personajes de Reina y Rey asumen la misma posición que ha analizado Ambrosio Fornet en relación con la poesía de la diáspora cubana. Según el ensayista, esta lírica tiende a que: “...evocar un tiempo sea recuperar un espacio, y viceversa, y que ese espacio mítico, suprahistórico, suela estar libre de tensiones personales y conflictos sociales. Eso da lugar a poemas narrativos o descriptivos en los que el sujeto lírico, reconciliado con su situación, se entrega al rito de nombrar las cosas como un simple acto de magia”¹⁸². Pero si este «nombrar las cosas» se ampara en la poesía, en el intimismo de la infancia y en universos metafóricos, la película apela, por el contrario, a los espacios más estandarizados por la tradición turística nacional, lo que añade cierto carácter banal, ficticio, a esa relación con el lugar de origen.

¹⁸¹ Así se les llama en Cuba a los emigrados cubanos que radican en Miami, o lo que es lo mismo: la mayor comunidad cubana en el exilio.

¹⁸² Fornet, Ambrosio: *El discurso de la nostalgia. Memorias recobradas*. Ediciones Capiro. Santa Clara. 2000, Pág. 65.

El personaje de Carmen va nombrando los lugares: El Malecón, El Capitolio, Tropicana, El Floridita y recorriendo así la ciudad sin que medien conflictos de ningún tipo en ese proceso de reconexión con sus orígenes, con su país, un país que se identifica con lo emblemático más que con sus significados íntimos, más con la postal que con sus verdaderos recuerdos. El hecho de que esa vinculación con el entorno se realice a partir de un itinerario de carácter absolutamente turístico, sin que esté presente ningún lugar que comprometa un nexo emocional con la memoria, de alguna manera está dejando entrever una relación anómala, un comportamiento estandarizado, regulado o en otra variante, simplemente imaginado. Sin embargo, cuando alguien fuera de esa auto-representación se encarga de descorrerle la pátina del encantamiento, y de hacerle ver (no sólo mirar) una Habana despintada y ruinosa, una Habana realista, Carmen se sale del personaje que se tiene inventado ella misma, se desconcentra y pierde el hilo de su propia actuación para dejarse llevar, ahora sí, por esa relación traumática de quien sabe que el lugar del que partió y que conservó paralizado en la memoria, durante muchos años, ya no existe tal cual; y el regreso —a aquel sitio anterior o a éste renovado— no puede sucederse sin hondos conflictos identitarios.

Esta segunda parte del filme referida al problema de la emigración y concretamente a los problemas del emigrado es más pesimista que la referida a Reina y su desamparo, pues ésta en última instancia se encuentra a gusto entre sus vecinos, su casa de toda la vida y en un medio en el que a pesar de su rudeza conoce desde siempre y por lo tanto, no se siente extraña en él. Mas sin embargo, Carmen con su vida pequeño-burguesa y su poder adquisitivo, no es nada feliz, como demuestran algunas de sus declaraciones en momentos de debilidad: «...*pensar que yo nunca había venido a Tropicana. Cuando uno está fuera, querida, lo recuerda todo aunque no lo hayas visto nunca. [...] Es una cabrona obsesión. [...], lo necesitas todo: el mar, el cielo, el sol, las estrellas, las palmas...*» y más adelante le confiesa a Reina: «*Ya yo estoy cansada de tantos años de jodienda de aquí para allá y de allá para acá. Al final los de Miami no hacen más que pensar en los de La Habana, y los de aquí en los de Miami (y llorando). Hay que abrir la ventana Reina, dejar que entre un poco de aire...*»”. Estas últimas frases en clara alusión a la necesidad de instaurar

desde el Gobierno una política de inclusión del exiliado que deje de verlos como traidores enemigos de la revolución¹⁸³.

Por encima del deseo de inclusión del emigrado y las buenas intenciones del director, la película como reflejo de la realidad parece decirnos que para el que ha vivido la mitad de su vida, o su vida toda, sufriendo la experiencia del exilio, el regreso es prácticamente imposible. Si las circunstancias reales lo permitiesen, ya el desgarramiento emocional, y nuevamente el desarraigo que se impone en la consciencia, lo hacen insoportable. La recuperación del espacio es ilusoria. O prácticamente imposible como La Habana para Cabrera Infante. La temporalidad moderna hace que el regreso del exiliado a su propio país sea tantas veces amargo, problemático, irreal. El destierro conduce a ese desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que desvincula al emigrado del futuro lingüístico, cultural y político de su pueblo.

Guantanamera (1995)

Directores: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

Productoras: TORNASOL FILMS, SA (España) / ALTA FILMS, S.A. (España) /

Road Movies Dritte Produktionen (Alemania) / ICAIC (Cuba)

Con la participación de: CANAL PLUS • Televisión Española (TVE)

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 101 m.

Guión: Juan Carlos Tabío, Tomás Gutiérrez Alea, Eliseo Alberto Diego

Música Original: José Nieto

Productor: Gerardo Herrero

Fotografía: Hans Burmann

Montador: Carmen Frias

¹⁸³ Y digo desde el Gobierno porque el pueblo hace ya tiempo que dejó de verlos como gusanos, de hecho el episodio *Laura* (*Mujer transparente*, 1990) ya contraponía imágenes documentales de los actos de repudio, cuando la problemática de la embajada del Perú y el sucesivo éxodo por el puerto del Mariel hacia EE.UU. allá por el año 1980, con multitudes gritando «¡Gusanos!», « ¡Qué se vayan!» y, por otro lado, imágenes de toda la parafernalia de besos y abrazos que caracteriza el ansiado recibimiento de los familiares «comunitarios». Hechos que han llevado a sintetizar la experiencia con una frase llena de ironía desgarradora: «los gusanos se convertían en mariposas».

Sonidista: Raúl García

Genero: comedia dramática

Intérpretes: Carlos Cruz, Mirta Ibarra, Jorge Perugorria, Raúl Eguren, Pedro Fernández, Luís Alberto García, Conchita Brando.

Empresa distribuidora: ALTA FILMS S.A.

Fecha de autorización: 29 de agosto de 1995

Espectadores: 781.817

Recaudación: 2.579.240,15 €

Sinopsis: historia esperpéntica sobre el traslado de un cadáver desde la ciudad de Guantánamo en el extremo más oriental de la isla a La Habana. Obligado por las regulaciones del periodo especial (y la facilidad de los burócratas para complicarlo todo) a cambiar de carro fúnebre en cada provincia; todo ello aderezado por las situaciones más inverosímiles aunque desgraciadamente posibles.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

El análisis de estas tres películas seguidas en el tiempo (*Fresa y Chocolate* (1993), *Reina y Rey* (1994) y *Guantanamera* (1995) e incluso dos de ellas de los mismos directores: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, me pareció interesante por lo esclarecedora que pueden ser a la hora de evaluar los cambios y riesgos que introducen en nuestro cine la llegada de capital e intereses foráneos, o lo que es lo mismo, el método de la coproducción para llevar adelante un proyecto fílmico.

Es verdad que las tres pueden considerarse coproducciones, pero *Fresa y Chocolate* y *Reina y Rey* no responden al prototipo de coproducción ni anterior ni posterior a ellas, y por tanto, a la hora de comparar puede vérselas como filmes, si no totalmente libres, sí lo suficiente como para no estar lastrados por las concesiones, tanto a los inversores externos como a los censores internos.

De los censores internos se libraron gracias al prestigio de ambos y al momento de debilidad que pasaba la Revolución. Quizás los del exilio tenían algo de razón y a

la dirección del país le convenía aparentar un clima de apertura, aunque para ello tuviesen que tragar algún trago amargo, lo que vuelvo y repito, no tiene nada que ver necesariamente con la sinceridad de estos filmes, pues la histórica postura de sus directores lo avalan.

En su caso, el capital externo proviene en su mayoría de instituciones culturales o canales de televisión que pagan en forma de inversión sus derechos de emisión y no de empresas productoras lógicamente preocupadas por recaudar su inversión y con capacidad de control y decisión sobre las características del producto fílmico. Es por ello que no encontramos en ellas actores extranjeros impuestos como reclamo ante el público español ni el recurrente tono humorístico que impregna la mayoría de las coproducciones en esta década. Sólo en *Fresa y Chocolate* interviene la productora mexicana Tabasco Films, pero Alea que había dirigido *Contigo en la distancia* (1991) precisamente en México como parte de la serie *Amores Difíciles* basada en la obra de Gabriel García Márquez, tenía suficiente prestigio frente a dicha productora como para no hacer concesiones, además de que el guión en sí ya era prometedor.

Esta suerte de tener inversión extranjera y a su vez una presión mínima (exterior, por supuesto) en el proceso creativo fue un don del cual disfrutaron otras películas como: *Derecho de asilo* (Octavio Cortazar) y *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío) en el propio año 1994, pero el éxito de *Fresa y Chocolate* en términos comerciales no volvió a permitirlo. Las productoras españolas (la mayoría) vieron que el cine cubano podía dar ganancias e intentan conseguirlo, aunque logren lo contrario.

Guantanamera fue la primera respuesta al éxito internacional de *Fresa y Chocolate*. Viendo las ganancias obtenidas, los productores quisieron explotar el posible filón dorado y qué mejor garantía que la financiación de un proyecto a cargo de los creadores de la propia *Fresa y Chocolate*, es así como Tomás Gutiérrez Álea y Juan Carlos Tabío se ven de nuevo inmersos en la vorágine de un nuevo y último (en colaboración) proyecto. Esta vez los productores van a por un negocio claro, no se trata de un guión sólido y bien elaborado para el cual su creador se encarga de buscar financiación desde muy diversas fuentes que invertirán poco y sin grandes esperanzas, en este caso los productores invierten mejor y esperan resultados.

Como bien indican las estadísticas, los géneros que más beneficios dejan en taquilla son el *thriller* de acción y la comedia. Descartado el primero por su poco o nulo cultivo en Cuba, queda el segundo y para ir más al seguro nada mejor que seguir ciertas recetas en apariencia provechosas: una buena dosis de crítica social (parte consustancial al éxito de *Fresa y Chocolate*), un poco de choteo cubano con pícaro de buen corazón, amante latino con un amor en cada puerto, una historia de amor, pizca de exotismo con religión afrocubana como gancho y para terminar un personaje negativo en la piel del burócrata oportunista dispuesto a ser ridiculizado.

Como ya se ha apuntado, en este caso Alea no está ante uno de sus mejores guiones, generalmente resultado de la adaptación de obras literarias preexistentes, en lo que evidenció gran maestría visto el resultado de muchos de sus filmes como: *Las doce sillas* 1962 (adaptación de una novela rusa de Ilf & Petrov), *Memorias del subdesarrollo* 1968 (adaptación de la novela homónima de Edmundo Desnoe), *La última cena* 1976 (basada en relatos y descripciones de Moreno Fraginal sobre los ingenios azucareros en la Cuba colonial y esclavista) o por último el caso de *Fresa y Chocolate* 1993 (basada en el exitoso cuento de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*).

En esta oportunidad ante la posibilidad de realizar un nuevo trabajo, presumiblemente el último (como terminó siendo) dado lo avanzado de su enfermedad, echó mano de una idea en la que confiesa había estado trabajando con anterioridad a *Fresa y Chocolate*; lo que evidencia que de alguna manera se le resistía y que no la tenía del todo clara pues de lo contrario no la hubiera abandonado para dedicarse a otra. Lo cierto es que la retoma apremiado por el tiempo, por los productores y con la presencia de Juan Carlos Tabío obteniendo como resultado uno de los filmes más flojos de su carrera, junto a *Hasta cierto punto* (1983) donde también sufrió fuertes influencias externas provenientes de la censura cubana que no consideraban conveniente ciertas partes del filme y tuvieron que ser cambiadas.

El resultado de tanto desacorde –presión externa, guión débil, Alea enfermo terminal, (murió en abril de 1996), y un Tabío que no está a la altura de sus

prometedoras películas de finales de los años ochenta¹⁸⁴ – es un filme que se torna reiterativo y nada sorprendente. Se echa de menos en él, el espíritu propio que animara otras realizaciones tanto de Alea como de Tabío. Por ejemplo, las coplas narrativas de la canción Guantanamera ya las había usado con el mismo sentido Humberto Solás en *Lucía* (1968), tercer cuento; la niña pálida como símbolo de la muerte se encuentra en un número considerable de filmes anteriores; la referencia folclórica con sentido parabólico ya se usaba en *Los días del agua* (1971), *Cecilia* (1981), *Patakín* (1982) y *María Antonia* (1990), entre otras. La mezcla de estilos e imágenes que tan buenos resultados diera en muchos de sus filmes anteriores, se trueca en esta alusión inarticulada y demasiado obvia.

La leyenda de *Ikú* y *Olofi* (dioses del panteón *Yoruba*) pretendida alusión a la necesidad del relevo generacional y lo mucho que ello puede significar en Cuba, parece como traída por los pelos, en una trama general que centra su atención en convencernos de la fuerza del amor. Tan del gusto de todos los públicos aspiró a ser *Guantanamera*, que no olvidó ninguno de los supuestos rasgos identitarios de los cubanos como el machismo donjuanesco, la santería, el sexismo más explícito, el tomarlo todo a broma por serio que fuese y sobre todo, la exaltación de nuestro supuesto espíritu inventor (que de ser cierto, fuese otro nuestro nivel tecnológico) y otros tópicos que si bien son parte de nuestra idiosincrasia no son el todo, y quien vea la película termina con una idea superficial del cubano que en nada nos beneficia.

La comedia requiere la sorpresa, el ritmo sostenido y la gracia de todo el elenco, pero *Guantanamera* basa parte de su comicidad en la utilización de *gags* tan gastados en el cine como el porrazo imprevisto en la cabeza inocente, provenientes de la comedia silente, junto a los ya mencionados chistes pintoresquistas y seudofolclóricos. Sobran escenas que se repiten, no sólo en cada funeraria del país, sino a cada momento: vehículos que llegan y parten, demasiadas mudanzas de sarcófagos, repeticiones que por cansancio inhiben la risa.

Si el guión aunque imperfecto parecía interesante, en pantalla todos sus errores salen a la luz de forma apabullante y la película comienza a hacerse larga desde un

¹⁸⁴ Sus películas posteriores a *Guantanamera* tampoco han estado a la altura de lo esperado. *Lista de espera* (2000) no estuvo del todo mal y tuvo buena acogida en taquilla lo que al menos justifica su existencia; pero *Aunque estés lejos* (2003) resultó un simple divertimento concebido para el mercado español que terminó por no interesar a nadie.

principio. Como el hilo conductor de la historia es tan irrelevante –si porque después de ver la película nos queda la certeza de que el traslado del cadáver a través de todo el país no es más que un pretexto para contar la historia de amor y desamor entre sus personajes– nos pasamos todo el tiempo a la espera de un chiste picante, una escena interesante, pero el filme insiste en los mismos retruécanos y el ritmo se hace tan lento que nunca fue tan largo el camino de Guantánamo a La Habana.

En palabras de Joel del Río aparecidas en una crítica suya para el periódico Juventud Rebelde el 3 de diciembre de 1995: “... *Guantanamera parece un cabezazo contra un muro, con todo lo que la acción implica de irracional. Aunque riamos con el absurdo de la embestida ciega, al salir del cine queda un sabor a decepción. Lo vano y poco original es siempre fallido como estrategia artística, y después de una tragicomedia sin asideros en la seriedad ni en el relajo, al final no sabemos si reír a medias o poner cara de velorio*”.¹⁸⁵

También habría que decir que no todo es negativo en *Guantanamera*, pues siguiendo la línea vital de Alea, es crítica con los problemas de la sociedad cubana y especialmente con la burocracia que la corroe, reflejando el grado de deterioro en que se encuentra el país en los años más crudos del “periodo especial” (y que en muchos aspectos no a mejorado aún). Se atreve a mencionar aunque sea de forma alegórica con la leyenda de Ikú y Olofi, la necesidad de un relevo generacional en un país donde el poder se perpetúa en torno a los comandantes bajados de la Sierra Maestra en 1959 y especialmente en la figura de Fidel Castro, de forma incuestionable.

Independientemente del nivel artístico general, la película tiene el mérito de redondear la trayectoria fílmica de Alea, como apuntan los críticos, primero Paulo Antonio Paranaguá¹⁸⁶ en sencilla reflexión (pues el ensayo en que lo hace trata sobre muy variados temas) sobre la posible parábola entre *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate* y después Jesús Díaz¹⁸⁷ quien ha ahondado y extendiendo la misma idea al más que posible dialogo entre *La muerte de un burócrata* y *Guantanamera*. Según Jesús Díaz esta última viene a responder la interrogante que entre líneas

¹⁸⁵ Río, Joel del: *La penosa travesía de un sarcófago*. “Juventud Rebelde”, La Habana, Cuba. 3 de Dic, 1995, Pág. 13.

¹⁸⁶ Paranaguá, Paulo A.: *Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) órbita y contexto*. En “Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea, la mort d’un bureaucrate. Hispanística XX. Université de Bourgogne. Francia, 2002. Pág. 17-42.

¹⁸⁷ Díaz, Jesús.: *Parábola vital de Tomás Gutiérrez Alea*. En: ob.cit. Pág. 13-16.

planteara Alea en *La muerte de un burócrata* (1966), o sea ¿Qué sería de la burocracia que procedente del antiguo régimen aun se aferraba al joven tronco de la naciente Revolución Socialista, en un futuro próximo? Pues bien en este último filme Alea viene a decirnos que aquella burocracia que denunciara en el comienzo casi de la Revolución y su carrera, simplemente ha mudado de piel o ha renacido como el ave Fénix en el succulento caldo de cultivo que se ha convertido la Revolución para tales prácticas.

Por último me gustaría aclarar que es cierto que el capital extranjero fue decisivo para poder realizar las dos últimas películas de Gutiérrez Alea y también que la calidad de cada una dependen de muchos más factores que la influencia de los productores, pero sin dejar de recalcar que las presiones del mercado no ayudaron en cuanto a lo que a calidad se refiere, y como demuestran casi todos los filmes hechos por este método a partir del año 1995 en cuanto a recaudación, tampoco. En ese sentido *Guantanamera* fue una excepción, pues en su periplo por España superó a *Fresa y Chocolate* en recaudación, gracias a las expectativas que creó la primera y a la buena campaña publicitaria que tuvo la segunda.

Un paraíso bajo las estrellas (1999)

Director: Gerardo Chijona

Productoras: WANDA VISION, S.A. (España: 50.00 %) / ICAIC (Cuba: 50.00 %)

Con la participación de: Televisión Española (TVE)

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 100 m.

Guión: Gerardo Chijona, Luis Agüero

Música Original: José María Vitier

Productor: Camilo Vives, José Ma. Morales

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Montador: Rosario Sainz de Rozas

Sonidista: Carlos Fernández, Carlos Faruolo

Genero: comedia

Interpretes: Thais Valdés, Vladimir Cruz, Daisy Granados, Amparo Muñoz, Enrique Molina, Santiago Alfonso, Luís Alberto García, Javier Gurruchaga, Jacqueline Arenal, Litico Rodríguez.

Empresa distribuidora en España: WANDA VISION, S.A.

Fecha de autorización: 25 de abril de 2000

Espectadores: 44.090

Recaudación: 184.627,79 €

Sinopsis: Comedia de enredos que intenta parodiar códigos y temas clásicos de la telenovela latinoamericana y el propio cine cubano anterior a la revolución como la identidad perdida, el destino trágico, el incesto y el amor amenazado. El título del filme responde al tema de Tropicana, uno de los más famosos cabarets del mundo, donde tiene lugar gran parte de la acción.

Fuente: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Este es uno de los filmes más típicos de las coproducciones cubano-españolas (y en general) de finales de los noventa, como fueron *Kleines Tropicana* (1997), *Hacerse el sueco* (2000) o *Lista de espera* (2000), coproducido al cincuenta por ciento entre Cuba y España. España comparte con todos ellos una serie de características que los homogeneiza, independientemente de su calidad y recaudación en taquilla española, donde *Lista de espera* se lleva las palmas con más de un millón de euros. Todos los filmes son comedias y tienen actores europeos impuestos como reclamo en taquilla además de argumentos de fácil asimilación por cualquier público. Explotan nuestro lado folclórico como la santería¹⁸⁸, la supuesta fogosidad caribeña y otros tópicos, sin olvidar puntuales chistes con referencias sociales sin mayor profundidad ni compromiso.

¹⁸⁸ Religión afrocubana, producto del proceso de transculturación entre las creencias Yorubas traídas de África por los esclavos y la religión católica dominante, impuesta por los españoles o criollos.

Las coproducciones de finales de los años noventa pierden toda vocación didáctica de compromiso ya sea con el Estado o con el espectador. El cine cubano posterior a 1959 nunca fue puro hedonismo o simple divertimento. Nuestro cine desde las producciones más emblemáticas de los años sesenta o setenta, indudablemente marcadas por su relación con el desarrollo de la joven Revolución o las comedias ligeras de los años ochenta, siempre aspiró a ser más que un pasatiempo e influir sobre el espectador.

Gerardo Chijona tenía este proyecto algún tiempo atrás, incluso en su primer filme: *Adorables mentiras* (1991) también en coproducción con España, pone en boca de su protagonista un comentario que puede interpretarse como un guiño intertextual, donde hace referencia al guión titulado *La chica del cabaret* que había intentado filmar sin conseguirlo antes de ésta y con la cual, según el frustrado guionista, (en la ficción) pretende realizar la película que saque al cine cubano definitivamente de su crisis. Pero parece que tanto tiempo amasando el guión y tantos cambios en el contexto de nuestro cine le hicieron daño a la idea original que eso sí, no era mala desde un principio.

La crisis a que hacían referencia los críticos en los años ochenta momento en que Gerardo Chijona concibe la idea y además, la crisis existente en los finales de los noventa, es bien diferente aun cuando existan coincidencias. En los años ochenta el problema era artístico, o sea, estético e ideológico, las discusiones entre críticos y realizadores discurrían en torno a los términos “populismo” versus “trascendencia” pues según la crítica, que el populismo tuviese dominio absoluto era síntoma inequívoco de decadencia. Llegados al final de la década siguiente, la crisis fue sin lugar a dudas productiva –dos películas netamente cubanas en cinco años es más que una crisis, es la muerte productiva–, ahora bien, las películas cubanas que se logran hacer en coproducción no sólo, deben responder a aquel sagrado deber de “trascendencia” que supuestamente tenían para con el público cubano en primer lugar, sino a un interés menos elevado pero igual de exigente: el mercado, que demasiado bien no les ha hecho y de ahí que se vuelva al “populismo” de los años ochenta en detrimento de la “trascendencia”.

La película que nos ocupa podría haber bebido de este cine popular que con su desmedido apego a códigos ya conocidos y trasnochados, su predecibilidad, redundancia narrativa y estilística, habían logrado que el público cubano hiciera de nuestro cine objeto de culto –el público cubano sigue padeciendo los males del *espectador-masa*, como en casi todas partes del mundo, a pesar de que a veces queramos creer lo contrario–. Gerardo Chijona intenta ir más allá como si en la trasgresión temporal pudiese encontrar la cuota de rebeldía y originalidad suficiente, para aderezar su obra.

Al ver *Un paraíso bajo las estrellas* inevitablemente nos vienen a la memoria los melodramas de los años cuarenta y cincuenta con sus historias de hijos abandonados, criados en orfanatos, padres equivocados, chicas fatales, destinos trágicos, posibles incestos, el amor amenazado y un machismo incombustible, todo ello alrededor de un cabaret (en este caso el mundialmente famoso Tropicana) con sus consecuentes intrigas y pugnas entre las primeras bailarinas. Más tarde podemos encontrar con declaraciones de su autor donde dice haber intentado parodiar estos mismos códigos y no queda más remedio que preguntarnos dónde ha quedado la parodia, pues sólo hemos visto ramplona apropiación.

Es verdad que el cine no puede estar hecho sólo para críticos e incluso que Chijona demuestra valor al encarar un contexto, un género que en Cuba ha sido intensamente criticado pues el cabaret, con los códigos propios del peor melodrama, fue uno de los espacios más socorridos y maltratados por el cine pre-revolucionario considerado de forma quizás un tanto exagerada como el paradigma del no cine. Pero el atarse a la reutilización nada imaginativa de su modelo iconográfico, con iluminación chillona, estilización del encuadre, realce de las bailarinas etc. y peor aún, la utilización de unos chistes fáciles y unas soluciones propias de un cabaret o un show televisivo (no del cine, en su pretensión de trascendencia), hacen de este producto un espectáculo prescindible.

El filme realmente tiene poco que celebrarle, con la excepción de Luis Alberto García que interpreta a nueve personajes diferentes y todos con auténtica vis cómica, más unas coreografías bastante decentes. Del resto, todo lo que me viene a la mente es malo, empezando por la protagonista demasiado vieja para el papel (después de los

treinta es bien difícil entrar al cuerpo de baile de Tropicana y mucho menos sin ser profesional), una Amparo Muños¹⁸⁹ caída del cielo (nunca mejor dicho) que no se enterar de nada, y continuando por unas situaciones totalmente absurdas, marcadas por una fuerte incongruencia en el paso de lo dramático a lo humorístico, para llegar a ese final pantagruélico sólo concebible para un cubano, en el velorio de Papá Montero¹⁹⁰, el colmo de la falta de creatividad.

Lo peor es que al final el sueño quimérico del guionista de *Adorables mentiras* se quedase sólo en sueños (para darle la razón a Calderón de la Barca, parece) pues la película no logró contribuir a superar la crisis del cine cubano ni en lo tocante a la “trascendencia” ni a lo económico. Y lo más contradictorio: que después de haber hecho una película no sólo mala, sino poco comercial ya que no obtiene grandes beneficios en España donde se suponía recuperase la inversión¹⁹¹, le vuelvan a coproducir un proyecto (*Perfecto amor equivocado* 2004) incluso con la participación de Ibermedia que ya había invertido en la distribución de la que nos ocupa. Esto hace un tanto impredecibles y erráticas a las productoras españolas con intereses en el país.

Miel para Oshún (2001)

Director: Humberto Solás

Productoras: EL PASO PRODUCCIONES, S.L. (España 20.00 %) / I.C.A.I.C. (Cuba 80.00 %))

Con la participación de: TVE, S.A. CANAL+

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 115 m.

Guión: Elia Solás

Música Original: Carlos Alfonso, Esteban Puebla, X Alfonso, Grupos Síntesis

Productor: Luis Lago

Productores ejecutivos: Camilo Vives, Félix Rodríguez

¹⁸⁹ Actriz española impuesta en la película, que hace el papel de la madre de Zisi que vive en España.

¹⁹⁰ Personaje salido del poema homónimo de Nicolás Guillen (nuestro poeta nacional) y que se ha hecho popular en Cuba por sus múltiples adaptaciones a la zarzuela, otros géneros musicales y el teatro.

¹⁹¹ Y esto por segunda vez, pues *Adorables Mentiras* (1991) sin ser tan mala también había corrido la misma suerte.

Fotografía: Porfirio Enríquez, Tote Trenas

Montador: Nelson Rodríguez

Sonidista: José G. Pastor

Montador de sonido: Erick Grass

Vestuario: Violeta Cooper

Ayudante de dirección: Sergio Benvenuto

Maquillaje: Magaly Pompa

Peluquería: Magaly Pompa

Laboratorio original: FOTOFILM MADRID, S.A., LABORATORIOS I.C.A.I.C.

Estudios de montaje: EL PASO PRODUCCIONES, S.L. (Avid) / CINEARTE

Genero: drama

Intérpretes: Jorge Perugorria, Isabel Santos, Mario Limonta, Saturino García, Adela Legrá, Elvira Cervera, José Antonio Espinosa, Humberto Solás, Sergio Benvenuto.

No hay datos de exhibición en España.

Sinopsis: Roberto regresa a Cuba treinta y dos años después de que fuera llevado por su padre a los Estados Unidos. Su objetivo fundamental es el ansiado reencuentro con su madre, no obstante pensar que ella lo abandonó a su suerte. Una prima le revelará una verdad muy diferente, pero sobre todo lo embarcará en una especie de *road movie* que le permitirá conocer su país, a si mismo y por ultimo a su madre.

Fuentes: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Llegamos al nuevo siglo y el panorama del cine cubano se ve cada vez más crítico. Desde 1998 con *La vida es silbar* no hay un largo de ficción netamente cubano y las coproducciones si bien se suceden a un ritmo aceptable teniendo en cuenta quienes somos (tres en 1999, dos en 2000 y cuatro en 2001), dejan mucho que desear en todos los sentidos. Con la excepción de *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), bastante bien resuelta y con un respaldo acorde en la taquilla española, el resto zozobra intentando pescar en el mar revuelto de la propia taquilla española e internacional. Parten equivocadamente de la idea de que para gustar al gran público

deben hacer un cine divertido y poco complicado, que retrate las supuestas características generales del cubano y muestre ciertas pinceladas de la Cuba actual; pero en el camino pierden originalidad, gracia y frescura, por lo que se quedan sin ganancias ni buen cine.

En este contexto Solás logra llevar adelante su proyecto después de ocho años sin filmar (aunque *Miel para Oshún* salió al mercado en 2001 fue filmada en el año 2000), como parte de una apuesta del ICAIC por uno de sus mejores directores¹⁹², con la intención de lograr un título de peso que los redimiera de tanto descalabro y que se corrobora en el hecho de que invierte en este filme más de lo común (el 80% del capital) en el resto de las coproducciones de estos años. Esta táctica la repite con *Las noches de Constantinopla* (2001) de Orlando Rojas, otro director de culto para la crítica cubana¹⁹³ y silenciado por más de diez años debido a problemas políticos, con idéntico resultado¹⁹⁴ pues parece que hacer cine, no es como montar en bicicleta, sí que se olvida.

Independientemente de las expectativas y esperanzas depositadas en esta película, no resultó un “gran filme” a la altura de aquellos que pusieron el nombre de Solás en el panteón de la fama del cine cubano; pero como reza el refrán, “de los males, el menor” y por ello haré hincapié en sus virtudes ya que frente a los tres filmes restantes, sobresale con holgura gracias a los vestigios de tener un director con talento y oficio que por momentos le afloran; sin olvidar por supuesto las innumerables faltas que lo homogenizan con el paisaje fílmico restante.

Lo primero que tiene el filme a su favor es claridad expositiva a la hora de mostrar el conflicto que mueve a los personajes, sin que ello deslegitime su

¹⁹² Es el primer director cubano en experimentar la tecnología digital como parte de una búsqueda encaminada a abaratar costes, incluso el propio Solás después de filmar esta película se dedicó a la organización del primer Festival Internacional de Cine Pobre con sede en Jibara, Holguín; contradictorio si tenemos en cuenta que era nuestro director más ampuloso. Ver: *Humberto Solás organiza en Cuba el primer Festival Internacional del Cine Pobre*. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/05/22/cine/1022024427.html> . 22 de Mayo de 2002 ó en la *Web oficial del Festival Internacional de Cine Pobre en Cuba*: <http://www.cubacine.cu/cinepobre/> . 12 de enero de 2003.

¹⁹³ A juzgar por una serie de artículos aparecidos en la prensa, tanto el ICAIC como la crítica nacional (bastante unidos por cierto) tenían las esperanzas puestas en los cuatro filmes que salieron a la luz durante el año 2001 y especialmente en éstos dos. Según ellos «*Miradas, Miel para Oshún, Nada y Las noches de Constantinopla representan algo así como el final de un período o, más bien, la inauguración de otra etapa para la cinematografía nacional ... el 2001 será recordado como un año clave en la historia del cine cubano*». Río, Joel del.: *Cuatro nuevas embajadoras del cine cubano*. En: http://www.lajiribilla.cu/2001/n30_diciembre/832_30.html. La Habana. 2001.

¹⁹⁴ Padrón, Frank.: *Las noches fueron hechas para...* en su libro: *La profesión maldita*. EDITORIAL ORIENTE, Santiago de Cuba. 2004. Pág. 150-152.

autenticidad. Roberto fue secuestrado por su padre cuando niño y llevado a los Estados Unidos haciéndole creer que su madre se negó a viajar con ellos, y ahora después de la muerte de su padre regresa a buscar a su madre y entender el porque de ésta separación. Su prima Pilar se encuentra sola después de la muerte de sus familiares, frustrada y dolida por el rechazo que han tenido sus pinturas, evaluadas desde premisas cercanas al realismo socialista. De hecho la primera parte del filme encargada de dicha introducción es la más lograda y auténtica.

Las escenas del aeropuerto con el reencuentro de los familiares del exilio son realmente hermosas, tomadas desde la supuesta mirada de Roberto, nos hablan sin palabras de la posible reunificación de la nación al menos en el terreno emotivo de la conciencia. Tampoco sobran las reflexiones en torno a las motivaciones que movieron a los padres de Roberto a tan drásticas decisiones y la sabia y conciliadora conclusión de Pilar cuando dice: “...*nosotros somos ahora lo que ellos fueron hace treinta años, no nos equivoquemos nosotros, o al menos intentémoslo...*”

La *road movie* en que parece convertirse, al menos permite mostrar otra imagen de Cuba que no sea la de esa Habana decadente en la que transcurren casi la totalidad de nuestras películas como si fuera de ella no pasase nada digno de contarse o de verse. Con el pretexto de la búsqueda de la madre de Roberto, la cámara de Porfirio Enríquez capta imágenes de conjuntos arquitectónicos representativos de nuestra arquitectura colonial, como el de Camagüey, o el de Jibara con una de las primeras fortificaciones de América y por último la villa primada, Baracoa donde además recoge parte de la arquitectura en madera con influencia norteamericana de la primera parte del siglo veinte, que en estos momentos se encuentra en peligro de desaparecer en toda Cuba.

Nuestros campos y paisajes más vírgenes tampoco escapan a esta visión plural de la Cuba de hoy, con una correcta aprehensión de la luz tropical, pero sobre todo, plasma con gran autenticidad a otra especie en extinción, al guajiro (campesino) cubano más auténtico, ese que aun vive sin contaminar por las carencias y egoísmos del hombre urbano, capaz de brindar su casa y comida a cualquier desconocido que lo necesite sin esperar nada a cambio, cosa rara en estos tiempos y que por lo mismo nos enorgullece y merece ser contada.

Las actuaciones sin ser brillantes y muy a pesar de los excesos a que les lleva una mala dramaturgia son convincentes la mayor parte del tiempo. Jorge Perugorria obviando esa voz que tan poco le acompaña y hace insoportable sus soliloquios en *off*, tiene bien asumido el personaje y lo desempeña con sensibilidad, Mario Limonta desarrolla muy bien su papel de tramposo busca vidas, pero con buen corazón, sobretodo cuando aporta la parte humorística, y por último Isabel Santos, la mejor de los tres y que llega hasta donde le alcanza un guión que evidentemente se queda corto.

Enumerar los errores parece mucho más fácil por dos razones, la primera por evidentes y la segunda porque superan las virtudes. El primero de todos, y a mi modo de ver, imperdonable en una filmografía tan exigua como la cubana: la repetición, la falta de originalidad. Repetición que no se encuentra precisamente en el tema de la emigración y el retorno a la patria perdida, todavía bastante virgen a pesar de ser abordado (no siempre en profundidad) por muchas películas a partir de 1990, sino en un sinfín de detalles con mayor o menor peso en la historia. Las ociosas (las imágenes hablan por sí solas) referencias a la “deslumbrante y lastimera a la vez”, ciudad de La Habana, lo que al decir de Ortega y Gasset convierte a nuestros cineastas en unos provincianos que consideran su ciudad el ombligo del mundo. Siguiendo con la elección del viaje como escenario que nos lleva automáticamente a *Guantanamera* (1995) y los camiones llenos de gente viajando en *auto-stop*, los coches que de tan viejos se rompen a cada paso, mujeres que se ponen de parto e interrumpen el viaje, etc. Por último para ser consecuente hasta el final, el auto homenaje a *Lucia* (1968).

El filme carece de una buena estructura interna que cohesione la mezcla genérica que parece conformarlo, a medio camino entre el drama del desarraigo, el exilio y la escisión familiar, la comedia populista con tinte melodramático que no simula su deseo de llegar al público a través de las emociones más simples y el arrebató catártico y el *road movie* con pretensiones sociológicas. Mixtura que en sí misma no tiene mayores inconvenientes pues el postmodernismo ha legitimado la existencia de los correlatos confirmando que en el arte casi todo es legítimo, siempre y cuando se integre de manera sistemática, evitando lo tirante entre los distintos géneros como sucede en este caso.

Dramatúrgicamente tiene fallos imperdonables dando pie a una de las peores escenas de nuestro cine, como es ese momento de catarsis en que el protagonista maldice y se queja de su suerte frente a todo el pueblo de Jibara que ha salido curioso a presenciar el espectáculo, y es verdad que la realidad a veces supera la ficción, pero la escena suena a falsa por todas partes. Otro error que le resta imparcialidad al filme es el tratamiento que le da al emigrado, muy en la línea de Pastor Vega en *Vidas Paralelas* (1992), mostrándolo como un ser desdichado, incapaz de adaptarse y ser feliz lo cual parece tener mucho de mensaje político aun cuando haya sido pensado como efecto dramático.

Desde el punto de vista puramente narrativo también se le pueden hacer reproches al exceso de contratiempos a los que se tienen que enfrentar los personajes, haciendo más hincapié en lo fenomenológico que en lo realmente trascendente del tema tratado, así llegamos a la escena final demasiado centrada en el efectismo melodramático que en tanto cine latino, ha alimentado el tópico de la madre y por ende, fallida. El encuentro se produce otra vez frente a un río de gente que no se sabe de donde sale en un paraje tan alejado y con ribetes tan caricaturescos que pierde toda verosimilitud.

Para finalizar diré que a mi modo de ver lastra mucho el tiempo que llevaba Solás sin filmar y la poca perspectiva de volver a hacerlo pues él mismo ha confesado sentirse desorientado en los nuevos mecanismos de producción del ICAIC, totalmente dependiente de la inversión extranjera y donde influye mucho la gestión del propio director. Solás estaba demasiado presionado por el deseo de decir muchas cosas acumuladas en el tiempo y la necesidad de tener éxito en taquilla. Por otro lado sigue pesando la necesidad que sienten los directores cubanos de poner en pantalla los rasgos esenciales de nuestra identidad, dando como resultado momentos verdaderamente emotivos y otros totalmente fuera de lugar.

Suite Habana (2003)

Director: Fernando Pérez

Productoras: WANDA VISIÓN, S.A. (España 80.00 %) / I.C.A.I.C. (Cuba 20.00 %)

Con la participación de: TVE, S.A.

Categoría: Ficción

Formato:

Tipo: Color

Duración: 80 m.

Ayudante de Dirección: Gloria María Cossío

Guión: Fernando Pérez

Música Original: Edesio Alejandro

Productor: Magaly González

Productor ejecutivo: José María Morales, Camilo Vives

Postproducción: Celina Morales

Fotografía: Raúl Pérez Ureta

Montaje: Julia Yip

Sonidista: Jorge Luis Chijona

Laboratorio original: IMAGINE FILM

Estudios de montaje: Avid

Estudios de sonido: EXA, S.A.

Genero: docudrama

Personajes: Francisquito, Iván, Norma, Doctor Juan Carlos, Ernesto, Raquel, Heriberto, Amanda, Julio, Natividad, Francisco.

Empresa distribuidora en España: WANDA VISION, S.A.

Fecha de autorización: 2 de octubre de 2003

Espectadores: 43.271

Recaudación: 209.899,46 €

Sinopsis: "Amanece en La Habana. La ciudad despierta y comienza un día y el film... Pero La Habana no es sólo un espacio, una sonoridad, una luz. La Habana es su gente. Y "Suite Habana" es un día simple en la vida de diez habaneros comunes. No

*hay entrevistas, ni diálogos ni narración: sólo imágenes, sonidos y música para expresar cinematográficamente el día a día de una realidad peculiar y única. Cada uno de los personajes representa la curiosa diversidad de los grupos sociales que se mueven en la ciudad. Porque no hay una sola Habana: hay muchas Habanas invisibles y distintas para vivir”*¹⁹⁵.

Fuentes: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Suite Habana no es una coproducción al uso, ni siquiera nace con la intención de serlo, lo que después llega ser un filme de la no tan nueva pero sí renovada y bastante usada tendencia del docudrama (mezcla de ficción y documental). Surge a partir del propósito de filmar una serie de documentales para la televisión europea con el título “Ciudades Invisibles”, proyecto que se detiene por falta de financiamiento, cuando a Fernando Pérez ya le habían entregado 200.000€ y estaba en proceso de filmación. Llegados a este punto y tras un previo acuerdo con la parte española, Fernando continúa en su proceso creativo, incluso con mayor libertad pues ya no tiene que ajustarse a un formato o género específico, sólo a un presupuesto bastante exiguo.

Al pie forzado que en su momento fue el proyecto “Ciudades Invisibles” se debe el tono documental de la película. Liberadas las ataduras, en Fernando venció el cineasta que no quería ceñirse a los estrechos marcos del documental y fue entonces cuando decidió meter en juego los encuadres y movimientos de cámara para potenciar el sentido de las historias que pretendía contar. Por ello es que el filme nos muestra personajes en su medio natural, pero filmados desde una puesta en escena que responde al género de la ficción.

Partiendo de la idea de que La Habana es una, pero también múltiple, el protagonismo que en un principio tenía la ciudad poco a poco fue pasando a diez de

¹⁹⁵ En palabras de su director: http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=374&id_cat=3 . 4 de agosto de 2005.

sus habitantes (pero sin restarle importancia al entorno), ya que era muy difícil abarcar un espectro tan amplio y no se trataba de poner en pantalla un muestrario de edificios. Lo más importante para él era la gente que vive en ella, y así fue que escogió a los más humildes, los que por comunes suelen hacerse invisibles. No a los que por trabajos privilegiados o por familiares en el extranjero les llegan buenos ingresos ni los marginales en su mundo particular, sino al trabajador sencillo que vive de su escaso salario, algún trabajador por cuenta propia y otros ya jubilados pero que tienen que seguir trabajando para poder subsistir.

La historia transcurre en un periodo de veinticuatro horas, un día normal en la cotidianidad de estos personajes obviando los diálogos, lo cual está muy bien pues por un lado le quita inhibición a las personas no acostumbradas a las cámaras, a favor de la espontaneidad, y por otro da imparcialidad a la historia, evitando juicios de todo tipo, lo que no quiere decir que la obra sea aséptica ideológicamente, pero sí da la oportunidad de que cada espectador saque sus conclusiones. El hecho de que no hayan diálogos parece también influir (si no es la causa principal) en la apropiación de los recursos del mundo de la ficción, con el objetivo de domeñar unas imágenes que de lo contrario hubiesen quedado demasiado duras, un tanto estériles.

En esta obra de ficción sin ficción como la califica su autor, los personajes siempre están absortos en sus pensamientos, como meditando, aun cuando trabajan, comen, etc., muy bien secundados por una buena banda sonora elaborada con meticulosidad y la alternancia de planos que suelen ir de los primeros a las vistas generales y las secuencias en busca de una poética integradora de las personas y su entorno, armonía lograda sobre todo en la mesa de edición, donde se consigue que confluya un barco entrando a la bahía, el regreso a casa de los que en la noche buscan los “sueños” que el día les arrebató y el faro del Morro como vigía incansable de tiempos pasados y futuros, en único tiempo y espacio.

Fernando Pérez no pretende tergiversar la realidad y presentar al cubano como un ser melancólico e introvertido, ni a La Habana como una ciudad tranquila y silenciosa, por ello dedica una secuencia bastante humorística –en que una señora llama a su hijo a todo pulmón desde el balcón de su casa, mientras sus gritos van a perderse en la algarabía aun mayor de la ciudad– a mostrar el ruido y la fanfarria

carnavalesca de esta ciudad llena de gritos, tráfico, estrépito de motores, taladros y músicas, sinfonía del decibelio descontrolado con la que convivimos y participamos en sus notas como pueblo bullanguero que también somos. Es una secuencia que premeditadamente contrasta en su ritmo sonoro-visual con el tono general del filme, de carácter más pausado.

Como ya se ha apuntado, la ciudad no es la protagonista que pudo ser, pero sigue siendo de vital importancia ya que es el marco en el que se desenvuelven los personajes e incluso más. El filme nos muestra intencionadamente o no, todo su deterioro, los síntomas de su muerte inevitable, las casas ya no son casas sino más bien refugios desconchados, faltos de pintura y con el techo a medio caer, donde se malvive de forma hacinada. Y aunque Fernando Pérez no se proponga ex profeso hacer un cine político o una denuncia social con sólo mostrar tanto desamparo, muchos sueños sin cumplir e incluso la pérdida de ellos en esta ciudad que se derrumba, ya es suficiente por lo menos, para desmentir la hipocresía del discurso oficial representado en el filme, con recurrentes imágenes de desfiles llenos de banderitas cubanas.

Parece increíble cómo un país y una ciudad relativamente joven como es La Habana, se vea tan vieja e irremediabilmente deteriorada en pantalla (y fuera de ella). Las imágenes impactan desde un principio, sobre todo a quienes nos duele el deterioro y las condiciones de desahucio en que viven la mayoría de los cubanos. Por suerte el filme muestra en profundidad ese lado feo, miserable, pero a la vez resalta la dignidad y el profundo grado de humanismo de sus protagonistas que a pesar de vivir en tales condiciones se mantienen limpios, no contaminados por el entorno algo que suele ocurrir con demasiada frecuencia, pues según la cita marxista “el hombre piensa como vive”.

Contrariamente a lo que en algunos momentos de la cinta podría pensarse, la historia no es pesimista, pues la praxis vital de cada uno de estos seres no permite que lo sea. Ellos no se amilanan ante la adversidad y hacen de cada escollo una meta a superar. Los abuelos y el padre del niño con síndrome de *Down* viven para él, con la intención de enseñarlo a valerse por sí mismo y de hacerlo feliz (y lo consiguen). El chico bailarín sueña tanto con triunfar en su profesión como con poder arreglarle la

casa a su madre para que pueda vivir dignamente e incluso la anciana vendedora de maní, que ya no tiene sueños, sigue en su quehacer cotidiano con una voluntad admirable. Por otro lado hay equilibrio entre los personajes viejos y cansados como La Habana misma, y los jóvenes y vigorosos que mantienen la esperanza de que esa Habana hoy moribunda pueda renacer algún día.

El mayor logro de esta pieza un tanto inclasificable es su sinceridad, la autenticidad que emana de cada plano. En ella nada es forzado y mucho menos prejuiciado, nunca hubo en la historia del cine cubano “revolucionario” una escena que retrate la despedida y partida de un cubano hacia el exilio, de manera tan conmovedora, auténtica y desideologizada; un hijo parte, una familia que se separa, no hace falta decir nada más. El lado más flaco, quizás esté en la repetición de escenas que no aportan al desarrollo de la historia e incrementan innecesariamente el tono ya de por sí pausado.

Como obra de arte es un filme encomiable, un ejemplo de los buenos productos que pueden salir de la coproducción, sobre todo cuando el director goza de libertad creativa y no se encuentra amarrado a los imperativos del mercado. Es evidente que una obra como ésta no está hecha para el gran público, dominado en buena parte por la indiferencia del espectador-masa, o para ser exactos, está hecha precisamente para todos los públicos, pero se hace difícil motivarlos a ir al cine a ver este tipo de obra con un alto contenido social y muy poca espectacularidad. Así se explica como un filme de buen nivel y con bastante repercusión en los medios de comunicación internacionales, haya apenas recaudado por concepto de entrada a los cines españoles, los 200.000€ invertidos por WANDA VISIÓN, S.A.¹⁹⁶

IV. Coproducciones con directores españoles

La historia de este tipo de coproducciones en las relaciones entre ambas cinematografías hasta el año 2003, fecha que cierra esta investigación, es bien exigua y de escaso interés tanto artístico como comercial, reduciéndose únicamente a tres filmes; el primero de 1958 y dirigido por Manuel Mur Oti (*Una chica de Chicago*) y

¹⁹⁶ Según datos aportados por el Ministerio de Cultura.

sólo después de más de tres décadas *Maité* y *Mambí* las dos películas que se analizan en este epígrafe, realizadas por iniciativas de comunidades autónomas aunque posteriormente obtuvieron subvenciones del Estado central.

El primer español que filma en Cuba fue (sin residir en Cuba) Juan Orol, quien entre 1953 y 1958 dirige cinco largos de ficción¹⁹⁷, lo que en una cinematografía como la cubana es todo un récord; realmente son coproducidas con México donde residía el director por entonces, y es así que a nuestros efectos no cuentan. Y en segundo lugar tenemos a Manuel Mur Oti¹⁹⁸, quien sí vivía en España e invierte capital español, aunque al igual que Néstor Almendros nació en España pero se formó profesionalmente en Cuba, donde vivió de 1921 a 1949 fecha en que regresó a España definitivamente; lo que lo hace también un poco cubano.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, la puerta abierta a las coproducciones entre Cuba y España por el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano celebrado España (1948) se cierra para no volverse a abrir hasta la década de los años ochenta con cuatro coproducciones, pero todas con directores cubanos. Habrá que esperar hasta bien entrada la década de los años noventa para que aparezca *Maité* (1994) y reavive el interés de los directores españoles por filmar en Cuba o teniendo a Cuba como tema, aunque al ICAIC no le interesa mucho reconocer su participación en algunos de los filmes resultantes de estas colaboraciones.

El tema de las coproducciones con directores no cubanos a partir de 1990 se hace un tanto polémico. Hasta el momento el ICAIC lo tenía claro: en los años sesenta venían los directores del Neorrealismo, la Nueva Ola o de países socialistas y filmaban en Cuba, pero con una producción íntegramente cubana, y de ahí en adelante (especialmente en los años ochenta) las coproducciones con directores latinoamericanos, ya sean filmadas en Cuba o en el exterior también tenían capital

¹⁹⁷ *Sandra la mujer de fuego* (1953), *El sindicato del crimen* (1953), *La mesera del café del puerto* (1955), *Un farol en la ventana* (1957) y *Tahití la hija del pescador* (1958)

¹⁹⁸ Pérez Perucha, Julio y Castro de Paz, José Luis: *El cine de Manuel Mur Oti*. Cuarto Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, 1999. Pág. 9. / Homenaje al director de cine Manuel Mur Oti. En: <http://www.cinecec.com/EDITOR/homenajes/homenajes/muroti.htm> . 3 de diciembre de 2004.

cubano¹⁹⁹ e intereses ya citados, por lo que a Cuba le interesaba mucho divulgar su papel de mecenas.

Llegados los años noventa Cuba deja de tener protagonismo en muchas de las coproducciones de las que participa y pasa del papel protagonista que tuvo hasta el momento, cuando aportaba tanto capital como material técnico y humano, a un plano secundario quedando a un lado los elevados intereses humanitarios (más bien políticos) o altruistas para con el cine latinoamericano e intentando en primer lugar ganar el dinero necesario con que mantener nuestra industria y como parte de ella a los técnicos que además necesitan mantenerse en actividad para no perder el oficio. En muchas de estas películas en que participa aportando técnicos o actores, ya sea por la escasa participación, por el tema de la película en cuestión (quizás poco edificante para con la revolución) o por la poca trascendencia de ésta, el ICAIC omite su participación alegando que no ha coproducido, sino que ha prestado un servicio. Todo ello, aupado por cierto sentido nacionalista casi chovinista que a mi modo de ver ha influido siempre a lo referente con el cine cubano en nuestro país, a partir de los logros obtenidos en la década del 60'.

Debido a lo antes expuesto y los intereses del presente trabajo que pretende centrarse fundamentalmente en las coproducciones cubano-españolas con tema cubano, rodadas en Cuba y reconocidas como coproducciones por ambas cinematografías, un buen número de filmes se quedan fuera del análisis más puntual, cerrando el círculo a sólo las dos películas anteriormente mencionadas: *Maité* y *Mambí* como ejemplos de una vertiente que dará sus mejores frutos allende las fronteras de este trabajo. No obstante, parece conveniente dejar constancia de ese grupo más amplio de filmes realizados en colaboración, como respuesta a diferentes estrategias e intereses.

El primer grupo debido a la cercanía con el tema elegido puede ser el compuesto por producciones consideradas netamente españolas, pero rodadas en Cuba con tema cubano o en España pero con tema también cubano como es el caso de: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón 1997) que tiene actores y guionista

¹⁹⁹ Salvo contados ejemplos como las cuatro coproducciones con España, previamente justificadas por el tema y en bastante igualdad de condiciones, de hecho en el filme *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987), Cuba pone el 70% del capital.

cubano, pero es rodada fundamentalmente en Madrid y con una producción totalmente española²⁰⁰ o *Cuarteto de La Habana*, (Fernando Colomo 1999) filmada su mayor parte en La Habana, con tema y actores mixtos, pero considerada por la parte española como 100% española²⁰¹ y como un servicio por la parte cubana.

En segundo lugar tenemos un grupo de películas a las que Cuba les presta servicios con director español, tema no cubano o latino en general, pero filmadas en Cuba por una razón fundamental: los países latinoamericanos implicados en la coproducción o referidos en el filme no tenían la infraestructura necesaria y en cambio Cuba sí, además de poseer las locaciones adecuadas para la historia²⁰². Y en este grupo tenemos a: *Habanera 1820* de Antoni Verdaguer (1993), que sí tiene a Cuba como parte de su temática, pero en una historia mucho más general que intenta captar la vida en el nuevo mundo, visto como el paraíso perdido; *Tirano Banderas* de José Luis García Sánchez (1993), *Lejos de África* de Cecilia Bartolomé (1996) y *Sabor Latino* de Pedro Carvajal (1996).

Por último, tenemos un grupo de películas latinoamericanas coproducidas entre Cuba y España, más el país de procedencia en su mayor parte de la primera mitad de los años noventa; lo que además indica el grado de confianza y el prestigio de que gozan nuestros técnicos (que trabajaron en dichas películas), tanto en América latina como en España. De estas últimas tenemos a: *Confesión a Laura* del colombiano Jaime Osorio Gómez (1990), *Latino Bar* del mexicano Paul Leduc (1991), *Alias la Gringa* del peruano Alberto Durant (1991), *Fin de Round* del venezolano Olegario Barrera (1992) y *Santera* del venezolano Solveig Hoogesteijn (1996).

²⁰⁰ Fernández Pequeño, José M.: *Cuba navega en su imagen*. Artículo publicado en la sección Cultura del periódico “El Siglo” (26/5/2001) / Sánchez Noriega, José Luís.: *Cosas que deje en La Habana: La suerte de los emigrantes*. En revista Reseña n° 291 febrero de 1998, Pág. 20.

²⁰¹ Al menos así consta en los datos ofrecidos por el Ministerio de Educación y Cultura, en su página: <http://www.mcu.es> consultada el sábado 13 de mayo de 2006.

²⁰² Piedra Rodríguez, Mario: *Balance del cine cubano (1980-2000)*, inédito.

Maité (1994)

Director: Eneko Olasagasti y Carlos Zabala

Productoras: Igeldo Komunikazioa Igeldo Communicat.SL (España 80.00 %) / ICAIC (Cuba 20.00 %)

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 92 m.

Guión: Eneko Olasagasti, Senel Paz, Eneko Olasagasti

Música Original: Iñaki Salvador

Productor: Angel Amigó, Camilo Vives

Productor ejecutivo: Frank Cabrera, Angel Amigo

Fotografía: Gonzalo F. Berridi, Ángel Alderete

Dirección artística: Nancy González

Efectos especiales: Iñaki Gómez

Montador: Antonio Pérez Reina

Sonidista: Germinal Hernández

Género: comedia-melodramática

Intérpretes: José Ramón Soroiz, Ileana Wilson, Nadia Moreira (niña), Mikel Garmendia, Cary Rosa Llinás, Carlos Acosta, Agustín Aráosla, Carlos Cruz, Idelfonso Tamayo, Ane Gabarain, Raúl Eguren, Natalia Herrera, Jorge Perugorri, Xabier Aguirre, Idoia Sagarzazu.

Empresa distribuidora: Alta Films S.A.

Fecha de autorización: 29 de noviembre de 1994

Espectadores: 126.216

Recaudación: 391.412,89 €

Sinopsis: Con la excusa de un intercambio comercial, angulas por puros, dos hermanos vascos llegan a la isla caribeña y el más reacio acaba enamorado de una atractiva mulata y fascinado por la gente y el ambiente de La Habana.

Fuentes: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana:

<http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Maité es la primera película de los directores vascos Eneko Olasagasti y Carlos Zabala provenientes del medio televisivo y creadores de series de gran popularidad en su comunidad –de hecho con posterioridad a la película llevaron a la pantalla chica una serie basada en ella–. Con esta cinta pretendían pasar a mayores empeños y el aura que aun despedía *Fresa y Chocolate* seguramente invitaba a probar suerte en una

coproducción con Cuba, y para ello qué mejor que contar con la colaboración de Senel Paz, el propio guionista de *Fresa y Chocolate*.

Es una comedia sentimental que fantasea sobre las posibilidades de la comunicación humana, rodada en San Sebastián y La Habana en un intento por acercar ambos pueblos desgraciadamente, no todos los aspectos de la película se sitúan a la misma altura y el conjunto está lleno de irregularidades provenientes en su mayoría de un guión que deja demasiados cabos sueltos y esquiva los temas álgidos.

El filme como producto es aceptable, tiene errores gratuitos, pero a grandes rasgos cumple con el propósito de sus creadores y productores, o sea divertir, no molestar a nadie y de paso irrigar al espectador con una lluvia de buenas intenciones. A saber, aboga por las relaciones interraciales y por ende la no discriminación por el color de la piel, además de las buenas relaciones entre los pueblos, el cubano y la comunidad vasca en este caso y en primerísima instancia por el amor como el máspreciado de los bienes.

Es esa misma voluntad de no problematizar que se evidencia en las propias palabras de Zabala cuando dice: es “...una lectura superficial, social y política de la situación de Cuba porque lo que hemos querido transmitir es el hermanamiento y la tolerancia...”²⁰³, la que le resta peso, sustancia a un filme que incurre en los peores errores dramáticos precisamente cuando intenta esbozar algunas de las contradicciones y problemáticas del cubano del momento, y por otra parte cuenta en el rol protagónico con un actor que sin ser malo, carece de la vis cómica que requería el personaje.

Maité ganó el premio de la popularidad en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana de ese año, pero ya se conoce la fidelidad del público cubano a las películas cubanas o hechas en casa y además el filme tocaba (aunque fuese superficialmente) un buen número de temas muy de actualidad con los que se veían plenamente reflejados. Lo difícil era incentivar al público vasco y español en general, y ahí estuvo el problema. Logró llevar a las salas a más de cien mil espectadores por lo que parece que la campaña publicitaria no fue del todo mala, pero una vez allí el espectador español se encontró con una historia totalmente

²⁰³ Zabala y Olasagasti cocinan *Maité*: “El País”. Edición del jueves, 19 de enero de 1995.

convencional, rellena con unos problemas bastante comunes y totalmente ajenos, sin una profundidad expositiva que echase luz sobre la realidad cubana, y por ende, esa segunda y gratuita publicidad del “boca a boca” le fue más bien negativa, dejándola sin el éxito esperado.

Por suerte la productora Igueldo S.L., de Ángel Amigo, había conseguido ese año 120 millones de pesetas (721.214€) para las películas *Maité*; *Todo está oscuro*, de Ana Díez, y *Señales de fuego*, de Luís Rocha, lo que dejaba un promedio de 240.000€ para cada una procedente de un nuevo tipo de subvención que el Ministerio de Cultura concedió en 1994 por primera vez para la producción de bloques de tres proyectos de cine a cada productora seleccionada, y que deberían realizarse en un periodo de dos años²⁰⁴. Y así entre las subvenciones estatales, lo recaudado en taquilla, las ventas a las televisiones o la compra de los derechos de emisión por anticipado que viene a ser lo mismo, van subsistiendo las productoras y llevando adelantes sus proyectos, ya sean coproducciones o no.

Para Cuba fue todo un éxito, y no solo desde el punto de vista comercial que bien poco significa para ambas productoras en cuanto a la recaudación, sino más bien desde el punto de vista político; pues la película le sirve para acallar o encausar el clamor popular que en esos momentos se estaba alzando contra la masiva afluencia tanto de turistas (turismo sexual en el peor de los casos) como de empresarios españoles en general, y claramente ejemplificado en el cartel que un bromista puso a los pies de la estatua ecuestre del general Antonio Maceo en el malecón de La Habana que decía: “Maceo, despierta, que volvieron los panchos”²⁰⁵.

Maité desde la ficción reconciliaba al bromista preocupado con los nuevos panchos, pues estos eran según el filme bien intencionados trabajadores que tenían problemas como nosotros, y encima nos traían ayuda humanitaria (lo que no deja de ser verdadero); si al final nos quitaban las mulatas no era por maldad sino por amor. O sea, si bien la película no justificaba los cambios y desigualdades sociales

²⁰⁴ Antonio Albert.: *Cultura estrena las nuevas subvenciones bienales de cine*. “El País”. Domingo, 29 de mayo de 1994.

²⁰⁵ Aunque lo que realmente le molestaba a los cubanos era que le prohibiesen hasta la entrada a los mejores hoteles y playas de la isla en favor del turista y que en un país pretendidamente comunista, un grupo de empresarios y los mismos turistas, disfrutaran de prebendas y recursos de los que el pueblo carecía por completo, así que los verdaderos reclamos eran contra el Estado, eso sí, con sentido del humor.

propiciados por la nueva política económica²⁰⁶, sí que los exponía como naturales y por ende aceptables; lo que sirvió muy bien a los intereses del gobierno cubano en su afán por acallar reproches al respecto.

El filme también marcó pautas sobre como se debía expresar el cine hecho en Cuba con referencia a ciertas temáticas como la prostitución, la inversión de capital extranjero y sobre todo la inclusión del turista (extranjero) en la isla²⁰⁷ etcétera. La formula fue sin lugar a dudas no ocultar los problemas, pero mostrarlos desde su lado humorístico o simplemente evadiendo la confrontación directa, lo que a la dirección del país le venía como anillo al dedo después de una serie de filmes tan críticos como *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), *Fresa y Chocolate* (1993) o *Madagascar* de este mismo año.

Mambí (1997)

Directores: Teodoro Ríos y Santiago Ríos

Productoras: Creativos Asociados de Radio y Televisión, S.A. Ríos Televisión , S.L. / ICAIC (Cuba 20.00% / España (80.00%)

Con la participación de: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE)

Subvenciones: Ministerio de Cultura (ICAA) / SOCAEM (Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música) / Consejería de Presidencia y Turismo del Gobierno de Canarias / Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias / Cabildo de La Palma / Cabildo de Tenerife

Categoría: Ficción

Formato: 35

Tipo: Color

Duración: 110 m.

Ayudante de dirección: Elisa Rabelo

Guión: Ambrosio Fornet, Víctor Mato, Pedro Molina, Rolando Díaz

Música Original: Benito Cabrera

²⁰⁶ Imagino que nada más lejos de la intención de sus directores; pero como con la justicia, el desconocimiento no exime responsabilidad, y el guionista Senel Paz como cubano sí que conoce muy bien nuestros problemas, ya lo había demostrado en el cuento “*El lobo, el bosque y el hombre nuevo*” que dio pie a *Fresa y Chocolate* (1993).

²⁰⁷ Recordar *Kleines Tropicana* (1997), *Hacerse el sueco* (2000) y *Lista de espera* (2000), las siguientes tres coproducciones que tratan el tema de turistas o empresarios extranjeros instalados en la isla y en relaciones afectivas con cubanos.

Productor: Rafael Rey, Marián Lorenzo

Fotografía: Adriano Moreno

Cámara: Alejandro Moreno

Dirección artística: Raúl Oliva

Montador: Luis Manuel del Valle

Sonidista: Ricardo Istueta

Efectos especiales: Molina FX

Efectos especiales en Cuba: José Granados

Efectos digitales: La Luna de Madrid

Genero: drama bélico.

Laboratorio original: FOTOFILM MADRID.

Intérpretes: Carlos Fuentes, Gretel Pequeño, Alvaro de Luna, Aitor Merino, Luis Alberto García, Rubén Breñas, Gustavo Salmerón, Héctor Eduardo Suárez, Carlos Quintana, Raúl Pomares, Raúl Eguren.

Empresa distribuidora en España: Tripictures S.A.

Fecha de autorización: 4 de mayo de 1998

Estreno: 22 de mayo de 1998 en: Madrid en: Palacio de la Música, Novedades, Cartago y Morasol

Espectadores: 67.067

Recaudación: 231.495,74 €

Sinopsis: Un joven canario es llevado contra su voluntad a luchar contra el Ejército Libertador de Cuba en la Guerra de Independencia de 1895. En una visita a sus tíos residentes en La Habana y partidarios del movimiento insurgente, conoce a Ofelia, joven patriota cubana de quien se enamora. Al incumplir una orden de su capitán, decerta y va a parar a un campamento insurrecto, donde reencuentra a Ofelia. Posterior mente para defender a su amada se vera obligado a dar muerte a un oficial español, hecho que lo llevara a ingresar definitivamente en las filas mambisas y ser condenado a muerte por el ejército español tras caer en una emboscada; más la explosión del acorazado Maine cambia su destino.

Fuentes: La página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas> . 17 de octubre del 2005. Y la del Ministerio de Cultura español: <http://www.mcu.es/index.jsp> . 17 de octubre del 2005.

Este filme sin ser una excepción se aparta bastante de los mecanismos de producción y los motivos que generaron el común de las coproducciones cubano-españolas en el periodo en cuestión, pues el capital español invertido proviene en gran medida de las subvenciones que recibió de diferentes organismos y éstas a su vez se deben a lo afortunado de su tema. La vida de un soldado español inmerso en la guerra hispano-cubano-norteamericana de 1895 a 1898 en el momento de que se cumpliera el centenario de su fin; el cual dio pie a la independencia de Cuba y la definitiva desaparición del imperio colonial español. Y también al hecho de que el gobierno de Canarias en su afán por promover las islas como destino turístico a través del sector audiovisual invirtió en esos momentos 1500 millones de pesetas²⁰⁸, de los que esta cinta pudo beneficiarse.

La película concebida para ser estrenada en el año del centenario, comienza a filmarse en La Habana a finales de 1996 con un presupuesto de 250 millones de pesetas²⁰⁹, bastante alto con respecto al resto de las coproducciones cubano-españolas; aunque siga siendo limitado para una película histórica, con escenas de batallas y movimientos de tropas que exigen de muchos recursos para dar veracidad a las acciones. Termina de filmarse en Canarias para pasar a la posproducción en los laboratorios FOTOFILM MADRID.

La película está hecha a dos manos por los directores canarios Teodoro Ríos y Santiago Ríos, ambos interesados en el tema histórico y especialmente en el destino de los emigrantes canarios. Cuenta la historia de Gollo un joven canario que al igual que muchos otros es reclutado por la fuerza para participar en guerra de Cuba al no tener el dinero suficiente para pagar su exoneración, (los hijos de los ricos se libraban de ir). Una vez allí le tocará vivir el horror de la guerra con todas sus injusticias, el amor de una mulata cubana que lo hará cambiar de bando, para después ser capturado

²⁰⁸ Sandoval Martín, M^a Teresa: *Promoción turística a través del sector audiovisual: El caso Canarias*. En “Revista Latina de Comunicación Social”, número 9, septiembre de 1998, La Laguna. En: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm> . 05 de mayo de 2006.

²⁰⁹ Vicen, Mauricio.: *Cultura deja solo al cine español en La Habana*. “El País”. Viernes, 13 de diciembre de 1996.

y condenado a muerte por traición y finalmente escapar en la confusión causada por la explosión del buque norteamericano Maine, que a su vez justificó la entrada de Estados Unidos en la guerra y su consecutivo fin tras la derrota española, momento en que Gollo decide quedarse en Cuba y fundar una familia al igual que muchos otros.

Una película como casi toda obra de arte no se termina en la mesa de montaje sino en la retina de cada espectador; éste la asimila a través del filtro de su experiencia y sensibilidad, viendo algo igual y a la vez distinto a su compañero de butaca. Por eso entiendo a los detractores de esta película cuando la califican de mediocre²¹⁰, cuya puesta en escena nunca pasa de correcta, con una dirección de actores que ni siquiera llega a este nivel medio y un actor principal falto de recursos interpretativos. Comparto con ellos algunas de sus críticas²¹¹, pero en mi condición de cubano, no puedo dejar de ser indulgente y poner por encima de sus errores el respeto y el amor a la verdad con que un director español trató un tema que fue de tanta importancia para España y Cuba.

Es evidente que *Mambí* no es un filme al estilo americano, con malvados y héroes que se enfrentan hasta el final haciendo de su rivalidad el centro de la historia y pasando por encima de todo los demás, como sucede en el caso *Rough Riders*²¹². Esta es una historia que en su afán de contar parte de la verdad se hace más cercana y auténtica, que al ser vista desde la postura de un humilde soldado con escasa instrucción, se aparta de los discursos políticos con pretensiones didácticas desde cualquier bando, dejando que hable la guerra con toda su brutalidad.

Lo primero a elogiar en este filme es el buen guión sobre el cual se sustenta, basado en una idea de sus directores, pero hecho fundamentalmente por el multioficios Ambrosio Fornet destacado editor, crítico, ensayista y guionista de cine considerado por muchos el maestro de más de una generación de intelectuales cubanos. Sin ser un guión perfecto pues abusa de algún tópico sobre el ejército y

²¹⁰ Pizarroso Quintero, Alejandro: *Guerra, Cine e Historia. La guerra de 1898 en el cine*. En Revista "Historia y Comunicación Social". Nº 3. Universidad Complutense de Madrid, 1998. Págs. 143-162.

²¹¹ No se entiende como una cinematografía (la cubana) con un nivel técnico y de lenguaje como el que demostró en películas del mismo género, ya sea el caso de *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) o incluso los conocidos como negro metrajes de los años setenta hayan degenerado tanto para firmar un filme con tan pobre puesta en escena.

²¹² Filme realizado para la televisión por el director John Milius, y que también toca el tema de la intervención norteamericana en la guerra hispano-cubana de 1895 a 1898.

evidencia una excesiva permisividad en torno a la relación interracial que mantiene el protagonista –más propia del momento en que se filmó la cinta que de 1898, aunque bastante comunes para ser exacto–, sí describe ajeno a todo maniqueísmo y haciendo honor a la verdad, todas las partes implicadas en la contienda.

El bando español se nos presenta inevitablemente con “toda” su carga negativa, desde el reclutamiento forzoso de los soldados en España para mandarlos a morir a una guerra que sólo le interesa a la clase en el poder, hasta el más horrendo de los crímenes: la reconcentración de Weyler antecedente de los futuros campos de exterminio nazi. Pero también nos presenta a una parte de ese ejército que se sentía perdido en una guerra que no sentían como suya, llegando no sólo a desertar sino a pasarse al bando contrario donde supuestamente morir tenía un sentido y por último pasar a formar parte de Cuba para seguir alimentando *el ajiaco* que según Fernando Ortiz²¹³ conforma nuestra nación.

Por suerte la parte cubana tampoco se muestra de una sola pieza sino en toda su complejidad, pues aparecen en pantalla comerciantes ricos de La Habana²¹⁴ partidarios de la colonia que llegan hasta a justificar la reconcentración de Weyler; terratenientes codiciosos que cuando ven en peligro la zafra azucarera (fuente de sus bienes) son capaces de traicionar la causa; partidarios de la anexión a los Estados Unidos (a lo que el propio Maceo decía “antes que americano, español”); e incluso el ejército mambí se nos muestra mucho más realista que en el resto de las películas cubanas donde suelen aparecer como perfectos caballeros incapaces de violar ningún código ético y tratando a los prisioneros de forma impecable, aquí el jefe mambí dice claramente que no hace prisioneros y manda ahorcar a uno sin juicio previo, como debe haber ocurrido en la realidad, aunque eso sí, no se les niega que eran valientes, buenos estrategas y estaban dispuestos a dar su vida por la independencia de Cuba.

El filme tampoco olvida a los obreros de la industria tabacalera, el sector más instruido de la época, que tanto hizo por la independencia del país, lo mismo dentro (en la región occidental, donde se producía el tabaco) que fuera de Cuba –en Tampa y Cayo Hueso (Florida EEUU), desde donde Martí organizó el levantamiento en armas

²¹³ El más importante etnólogo y antropólogo de nuestro país.

²¹⁴ Éstos sufragaron con su dinero la creación y mantenimiento de un cuerpo de voluntarios que en la Guerra de los Diez Años (1868-1878) luchó contra los mambises a las órdenes de Valeriano Weyler.

de 1895– fundamentalmente aportando recursos. De forma general se echa en falta un poco de hondura en el tema que permita hacerse una idea mucho más clara de los motivos de cada bando, y el verdadero papel que jugaron cada uno de los sectores implicados, o al menos alguno de ellos; pues la película parte en un momento en que la guerra ya está en curso y da como por sentado que el espectador conoce en gran medida la historia; eso sí, de esta manera evita caer en el panfleto y servir a los intereses de cualquiera de los dos países implicados en la historia.

El filme termina con el regreso de las tropas españolas, y una muestra del desprecio y prepotencia de las tropas de ocupación norteamericanas; también con la total integración de Gollo a la nueva vida nacional, esta vez enfrentada a la ingerencia *yankee* y los desmanes de la República. Una lástima que el filme no haya tenido la acogida esperada en España pues no sólo tocaba un hecho importante y poco frecuentado de su historia, sino que desde una perspectiva actual funciona como alegato contra todas las guerras.

CAPÍTULO 3: CONCLUSIONES

Del cine cubano hecho en la década del noventa y los primeros tres años del nuevo siglo seguramente hay muchas más aristas que merecen un estudio detallado y profundo, pero todo trabajo tiene unos límites a los cuales ceñirse y sin lugar a dudas éste no será el último que se dedique a la investigación del cine cubano, no obstante, del campo que nos hemos propuesto analizar podemos concluir que:

Primero: el cine cubano se renueva a principio de los noventa con una vocación crítica que hereda de la plástica, nuestra manifestación de vanguardia durante todos los ochenta, y gracias a la apertura que significó en el terreno político el Proceso de Rectificación de Errores.

Segundo: tras el derrumbe del campo socialista y el vaticinio de la pronta desaparición de la Revolución Cubana, el gobierno optó por dar al mundo una imagen monolítica de la Cuba socialista, por lo que se opuso al espíritu cuestionador existente

en muchas de las películas realizadas en esos momentos, amenazando con la desaparición del ICAIC tal cual se conocía hasta el momento.

Tercero: el derrumbe del campo socialista y con él el 80% del mercado externo cubano sumió a Cuba en una de las peores crisis de su historia, llevándose consigo más o menos en esta misma proporción la subvención que el estado dedicaba normalmente a la creación cinematográfica.

Cuarto: la falta de recursos impide la continuidad de las coproducciones que Cuba venía manteniendo con Latinoamérica (en las que Cuba participaba y ponía recursos sin esperar nada a cambio), a favor de un tipo de intervención denominada “servicios” por los que Cuba sí cobraba pero sin reclamar que se reconociera su participación. Estos servicios los han prestado y los sigue prestando a cualquier país, incluso a España que tiene más de una película filmada en Cuba bajo estas condiciones.

Quinto: esta falta de recursos va llevando gradual pero aceleradamente a la sustitución de las producciones nacionales por las coproducciones, llegando al extremo de que desde 1999 a 2003 no se haya filmado en Cuba un solo largo de ficción íntegramente cubano. En este periodo hay coproducciones con disímiles países (en las que generalmente participa España en forma de coproducción internacional), pero el grueso de ellas se realiza con España, país del que prácticamente depende actualmente la supervivencia de la industria del cine en Cuba.

Sexto: la censura impuesta por el gobierno cubano a su cine más los intereses comerciales de las productoras extranjeras han causado un efecto negativo en la cinematografía cubana del período, reduciendo el interés experimental con vistas a la superación formal, y la crítica sociológica; llevándolo por el contrario al terreno de la comedia ligera que no tendría nada de malo si no absorbiera la casi totalidad de lo producido.

Séptimo: la escasa recaudación en la taquilla cubana es un factor de peso en la no recuperación de su cine y un elemento disuasorio para las empresas productoras españolas que ven limitado el mercado de su futura película. No obstante, otros atractivos compensan esta falta y las coproducciones no se detienen.

Octavo: los motivos que mantienen el interés de coproducir con Cuba parecen ser: el prestigio de nuestra cinematografía, tener una infraestructura técnica, un personal cualificado y unos actores con la capacidad necesaria para llevar adelante un proyecto, además de uno de los más importantes festivales de cine de Latinoamérica, una escuela de cine de prestigio internacional y la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, organismos desde donde se ejerce cierta influencia sobre el resto de Latinoamérica y llaman la atención de otras partes del mundo.

Noveno: programas como Ibermedia con el que el Gobierno cubano pone gran interés en mantener relaciones y paga puntualmente sus cuotas (por suerte aún sigue pensando que el cine es necesario) más las ayudas que el gobierno español da a su cine, son otros de los motivos que mantienen la colaboración entre el cine cubano y Español.

Décimo y último: la apertura del ICAIC a los jóvenes directores salidos de las dos escuelas de cine existentes en el país y otros medios audiovisuales, trae la esperanza de que una nueva renovación vuelva a mover los adormecidos cimientos del cine cubano y que el talento que se perdió con la desaparición física de Tomás Gutiérrez Alea reviva en muchos de ellos.

CONCLUSIONES GENERALES

No me gustaría convertir estas conclusiones en un recuento de lo ya dicho con anterioridad por lo que sólo pretendo tocar algunos puntos que quizás sería bueno destacar, con la distancia que da esta mirada a vuelo de pájaro, después de haber visto cada periodo por separado.

Mirándolo desde la distancia y sin afanes patrióticos, bien podríamos decir que la precoz llegada del cine a Cuba (1897) no le granjeó grandes ventajas pues no será hasta 1906-1909 que se establezca cierta producción. Pero además desde el punto de vista matemático toda la etapa silente estuvo bien lejos de cumplir el sueño de Enrique Díaz Quesada: crear una industria cinematográfica en Cuba, ya que un director y una productora no hacen una industria.

Lo anterior no niega la existencia de un cine interesante y cargado de patriotismo del cual se adolece a partir de 1930 posiblemente por imposiciones económicas, ya que si muchos cubanos se dedicaron a hacer cine, una industria a todas luces proclive al fracaso (como lo demuestra el gran número de empresas quebradas a lo largo del periodo 1930-1959), debe ser más por amor al séptimo arte, que al dinero.

Por lo demás, dicho sueño estuvo todo el tiempo reñido con los intereses norteamericanos quienes después de desplazar el cine europeo de las pantallas cubanas (con posterioridad a la primera Guerra Mundial) y adueñarse de la distribución y parte de la exhibición, no invirtieron un sólo céntimo en nuestra industria a lo largo de toda la República. En sus películas los cubanos sólo aparecen como figurantes, ni actores ni técnicos tienen un papel destacado en ellas, y no se conoce ni una coproducción real²¹⁵ cubano-norteamericano en toda la historia, a pesar de haber dominado nuestro mercado por más de cuarenta años.

Por otra parte las coproducciones con México tampoco mejoraron las cosas, porque imponían un modo de hacer cine y unas temáticas que en nada contribuían a la creación de un cine nacional. Estas coproducciones, nacidas de una necesidad

²¹⁵ Digo real, porque las películas norteamericanas realizadas en Cuba que aparecen como coproducciones, en algunos listados, con sólo mirar su ficha técnica se desmiente tal afirmación.

financiera y poco cultural, no tienen reparo en asumir el modelo más comercial sin hacer un esfuerzo por superarlo. No se enteran de que el buen cine no está obligatoriamente reñido con la taquilla. Tampoco contribuyeron mucho al desarrollo de una industria, que en última instancia hubiese sido competidora de la mexicana.

Desde la distancia queda claro que en un país pequeño como Cuba, con un mercado reducido que no puede ser compensado por la alta asistencia de nuestro público a las salas y contando con la impenetrabilidad del mercado internacional dominado por el cine norteamericano, para lograr una producción estable y con una calidad aceptable se necesita casi obligatoriamente de la protección oficial o en su caso, de unas coproducciones que no antepongan el interés comercial al estético, lo que no abunda.

Fue con esta ayuda oficial que el cine hecho en Cuba con posterioridad a 1959 alcanza la categoría de “cubano”; con un estilo y un sello inconfundible que lo diferencia de otras cinematografías ya sean latinoamericanas o de cualquier parte del mundo. Independientemente de los errores cometidos en las décadas del setenta y el ochenta y la baja calidad de muchas de las películas resultantes, este cine es infinitamente superior al anterior a la Revolución (pues como regla general se preocupó por el hombre y su entorno, formando parte inseparable de la lucha que éste vivía), ni las películas más populares o populistas de los ochenta constituyeron un cine totalmente escapista. Siempre hubo una moraleja, un compromiso, por simplistas que fuesen, además de que las buenas películas existían aunque no fuera la regla general o no llegasen al nivel alcanzado en los años sesenta.

Siguiendo con el tema de las coproducciones debemos decir que dentro del cine “revolucionario” anterior a 1990 también se hicieron muchas coproducciones. Las primeras, y en menor cantidad en los años sesenta y generalmente con director europeo, encaminadas tanto a publicitar la naciente Revolución como a formar el personal del ICAIC, y las segundas en los años ochenta con Latinoamérica. Todas ellas en su mayoría por una razón u otra no tuvieron mucho éxito, pero casualmente las dos coproducciones mejor logradas del periodo –*Cecilia* (Humberto Solás, 1981) y *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) – fueron coproducidas con España, lo

que sentó buenas bases para la década de los noventa, periodo en que el cine cubano pasa gradualmente a depender de las coproducciones entre ambos países.

A finales de los ochenta la certeza de que las cosas no iban bien en el campo socialista y que por tanto el modelo tenía sus fallos, genera en la sociedad cubana y especialmente en la dirección del país la conciencia de la necesidad de introducir cambios encaminados a reestructurar y agilizar todos los sectores de la sociedad. Se genera a su vez un margen de tolerancia que permite el rebrote de la creatividad y el espíritu crítico, (durante casi dos décadas bastante coartados) en un grupo de películas herederas de los grandes ideales, la pasión y el interés renovador de los años sesenta. Contradictoriamente la caída definitiva del campo socialista cerró las puertas que había abierto su crisis, propiciando el retorno a la censura que aunque menos virulenta que en décadas pasadas, ha sido igual de perjudicial para las obras resultantes.

La tremenda crisis económica que enfrenta Cuba tras la caída del campo socialista hace que treinta y pocos años después del 1ero de enero de 1959, las coproducciones vuelvan a convertirse en la opción a seguir para mantener a flote la industria del cine en Cuba. Apostando la mayor parte de los productores y directores por un cine pretendidamente comercial que termina, salvo escasas excepciones, fracasando en su periplo internacional (fundamentalmente en España como país coproductor) donde debería recuperar lo invertido, pues en Cuba a pesar de no existir competencia foránea que controle nuestro mercado como si ocurre en la propia España, lo recaudado por concepto de exhibición es más insignificante en estos momentos que lo recaudado antes del año 1959.

El hecho de que en periodos tan distintos para el cine cubano como los años anteriores a la Revolución en que se coproducía mayoritariamente con México, y de la segunda mitad de los años noventa a la actualidad en que se coproduce generalmente con España tengan como similitudes el hacer un cine ligero, interesado más en hacer reír que pensar, donde prima como regla general el cubaneo epidérmico por encima de cualquier intento de profundización en la compleja realidad cubana, nos demuestra que las coproducciones pueden ser la tabla de salvamento del cine cubano en épocas de crisis, pero no la solución a largo plazo.

La dependencia del Estado a través de la total subvención de la producción también tiene sus inconvenientes, sobre todo si el Estado ve en el cine un arma de propaganda ideológica o cuando menos, considera que por pagarlo puede esperar de los cineastas total lealtad, sobretodo encubriendo sus errores. Materia prima por excelencia de donde normalmente se nutre el arte en toda sociedad.

En los años sesenta cuando los cineastas y los dirigentes de la Revolución compartían los mismos sueños, por encima de las posibles diferencias floreció el mejor cine cubano de todos los tiempos. Pero en cuanto el Estado obligó a representar sólo el lado más amable de nuestra realidad y solapar o tergiversar todo aquello que consideraba dañino para la sociedad ideal que intentaba crear, la calidad de nuestro cine comenzó a decrecer hasta llegar a la crisis creativa de los ochenta (que no productiva).

A finales de los años ochenta como ya sabemos el cine recobró cierta libertad que como también hemos visto se revirtió en un renacer de sus facultades tanto estéticas como dinamizadoras de nuestro corpus social. En cuanto esa libertad volvió a ser coartada éstas volvieron a invernar en espera de tiempos mejores, de lo que se desprende que el cine necesita recursos pero también libertad creativa, y cuando se depende totalmente del Estado o del coproductor extranjero no es extraño carecer de ella.

En última instancia se puede decir que el cine cubano tiene el potencial suficiente para una vez alcanzada la libertad creativa y los recursos suficientes, dar al mundo unas obras de las cuales sentirnos orgullosos independientemente de su género. Pero el cine como el resto de la sociedad cubana se encuentra en estos momentos en un compás de espera que pone su mirada en unos posibles cambios futuros, y como todo futuro es incierto sólo nos queda predecir con el margen de certeza que nos da el pasado, que mientras esos cambios no ocurran nuestro cine seguirá el camino de las coproducciones con todos los tropiezos que éste trae.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

Agramante, Arturo: *Cronología del cine cubano*. Ediciones ICAIC. La Habana, 1966.

Agramante, Arturo / Luciano Castillo: *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*. Editorial Ciencias sociales. La Habana, 2003.

Aguirre, Mirta: *Cinematografía cubana*. En: “Crónicas de Cine”. Editorial Letras cubanas. La Habana, 1988. Pág. 23-37.

Aguirre, Sergio: *Eco de caminos*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 1974.

Alcalá, Manuel: *La mujer cubana tras la Revolución (Retrato de Teresa)*. “Reseña” nº 140, septiembre-octubre. Madrid, 1982. Pág. 34-35.

Alcalá, Manuel: *Fresa y Chocolate, inspiración y calidad*. “Reseña” nº 251, junio. Madrid, 1994. Pág. 8.

Alcalá, Manuel: *Guantanamera, burocracia y picaresca*. “Reseña” nº 265, octubre. Madrid, 1995. Pág. 4.

Alcalá, Manuel: *La vida es silbar: sobre la felicidad*. “Reseña” nº 306, octubre. Madrid, 1995. Pág. 6.

Almendros, Néstor: *Días de una cámara*. Seix Barral, Barcelona, 1982.

Almendros, Néstor: *Cinemanía* (ensayos sobre cine). Seix Barral, Barcelona, 1992.

Amio, Ángel: *Allí no es más difícil*. “Academia. Revista de cine español” nº 10, abril. Madrid, 1995. Pág. 83-85.

Antonio Albert: *Cultura estrena las nuevas subvenciones bienales de cine*. “El País”, domingo, 29 de mayo de 1994.

Arias Polo, Arturo: *La crítica y el cine cubano*. En: *La crítica en cine, radio y televisión*. Editorial Pablo de la Torriente. La Habana, 1988.

Barredo, Iván: *Lista de espera: buscando guagua para un sueño*. “Reseña” nº 318, julio-agosto. Madrid, 2000. Pág. 3.

Bilbatúa, Miguel: *La complejidad del compromiso, notas sobre el cine de Tomás Gutiérrez Alea*. “Viridiana” nº 7, mayo. Madrid, 1994. Pág. 125-130.

Bologue, Carlos: *La primera carga al machete*. “Dirigido Por” nº 45. Barcelona, 1977. Pág. 25-26.

Caballero, Rufo: *El rostro leve de la ínsula*. “La gaceta de Cuba” nº 5. La Habana, 2004. Pág. 57-58.

Caballero Rufo / Joel del Río: *No hay cine adulto sin herejía sistemática*. “Temas” nº 3, julio-septiembre. La Habana, 1995. Pág. 105-110.

Cabrera Infante, Guillermo: *Un oficio del siglo XX*. Seix Barral. Barcelona, 1973.

Cabrera Infante, Guillermo: *Arcadia de todas las noches*. Seix Barral (Biblioteca breve). Barcelona, 1978.

Calleja, José María: *Conversaciones de invierno*. “Academia, Revista de cine español” nº 27, invierno. 1999. Pág. 7-20.

Castro de Paz, José Luis / Josetxo Cerdán.: *Suevia Films, Cesáreo González: treinta años de cine español*. Xunta de Galicia, 2005.

Chanan, Michael: *Estamos perdiendo todos los valores*. “Encuentro” nº 1, primavera. Madrid, 1996. Pág. 71-76.

Chanan, Michael: *Titón y lo intertextual*. “Temas” nº 27, octubre-diciembre. La Habana, 2001. Pág. 63-67.

Cicero Sancristóval, Arcenio: *En torno a la Sana Virulencia*. En: Memorias Segundo Taller Nacional de Crítica Cinematográfica, Camaguey 94. Centro de información del ICAIC, noviembre de 1994, Cuba. Pág. 30-34.

Company, Juan M.: *Reflexiones en torno a una semana de cine cubano*. “Dirigido Por” nº 58. Barcelona, 1978. Pág. 10-12.

De Luís, Leopoldo y Jorge Urrutia: *Miguel Hernández: Obra poética completa*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

D`Lugo, Marvin: *Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y chocolate*. “Temas” nº 27, octubre-diciembre, 2001. Pág. 53-63.

Díaz, Desirée: *La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90*. “Temas” Nº 27, octubre-diciembre, 2001. Pág. 37-52.

Díaz, Jesús: *Parábola vital de Tomás Gutiérrez Alea*. En “Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea, la mort d'un bureaucrate”. Hispanística XX, Université de Bourgogne. Francia, 2002. Pág. 57-75.

Donapetry, María: *La feminización de la colonia: Cuba*. “Archivos de la Filmoteca” nº 33, octubre. Valencia, 1999. Pág. 24-33.

Douglas, María Eulalia: *La tienda negra, el cine en Cuba (1897-1990)*. Cinemateca de Cuba. La Habana, 1997.

Elena, Alberto: *Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica 1986-1992*. “Archivos de la Filmoteca” nº 28, febrero. Valencia, 1998. Pág. 22-39.

_____: *Cine latinoamericano hoy ¿Cerrado por reformas?* “Reseña” nº 340, julio-agosto. Madrid, 2002. Pág. 4-8.

Enrico Mario Santí: *Fresa y chocolate: The Rethoric of Cuban Reconciliation*. “Modern Language Notes”, nº 2, Johns Hopkins University Press, marzo. 1998.

Évora José Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra Filmoteca española. Madrid, 1999.

Fanés, Félix: *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.

Fernández Pequeño, José M.: *Cuba navega en su imagen*. En: periódico “El Siglo”, Sección de Cultura, 26 de mayo de 2001.

Fornet, Ambrosio: «El discurso de la nostalgia», *Memorias recobradas*. Ediciones Capiro. Santa Clara, 2000.

_____: *Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)*. “TEMAS” N° 27, octubre-diciembre. La Habana, 2001. Pág. 4-13.

_____: *Alea, una retrospectiva crítica*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1987.

Flores González, Luis Ernesto: *Tras la huella de Solás*. Ediciones ICAIC, Quebecor Impreandes, Santa Fe de Bogotá. Colombia, 2000.

Fouchet, Max-pol: *Wifredo Lam*. Ediciones Polígrafo, S.A. Barcelona, 1984

Fraga Rodríguez, Xan: *Emigración e historia contemporánea Galicia-Cuba*. Asociación Socio-Pedagógica Galega. A Coruña, 1994.

García Borrero, Juan Antonio: *Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 2001.

_____: *La edad de la herejía*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2002.

_____: *La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo*. “Temas” n° 27, octubre-diciembre. La Habana, 2001. Pág. 11-17.

_____: *Ramón Peón o la voluntad de filmar*. “La gaceta de Cuba” n° 5, septiembre-octubre. La Habana, 2004. Pág. 58-59.

García Brusco, Carlos: *Cuarteto de La Habana. Tratando de sobrevivir a costa de los demás*. “Dirigido Por” n° 282, septiembre. Barcelona, 1999. Pág.11.

García Espinosa, Julio: *Por un cine imperfecto (veinticinco años después)*. “Academia. Revista de cine español” n° 10, abril. Madrid, 1995. Pág. 49-52.

García Espinosa, Julio: *El cine cubano o los caminos de la modernidad*. “Temas” n° 27, octubre-diciembre. La Habana, 2001. Pág. 28-36.

García Riera, Emilio: *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara. México, 1992.

Getino, Octavio: *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Editorial Legasa, Buenos Aires. Argentina, 1988.

González, Reynaldo: *Cuba: una asignatura pendiente*. Di7 Edició. Palma de Mallorca, 1998.

Guevara, Alfredo: *Una nueva etapa del cine en Cuba*. “Cine cubano” año 1, n° 3, Noviembre. La Habana, 1960. Pág. 3-11.

Gutiérrez Alea, Tomás.: *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión. La Habana, 1982.

_____: *El cine y la cultura*. “Cine cubano” año 1, n° 2, La Habana, 1960. Pág. 3-9.

_____: *De Fresa y Chocolate*. “Viridiana” n° 7, mayo. Madrid, 1994. Pág. 119-124.

Hadley-García, George: *Hollywood hispano: los latinos en el mundo del cine*. Carol Publishing Group. New York, 1991.

Herrero, Gerardo: *Acciones imaginativas para el mercado internacional*. “Academia, Revista de cine español” n° 28, invierno. Madrid, 1999. Pág. 38-39.

Hernández, Javier: *La vida es silbar, más allá del realismo mágico*. “Dirigido Por” n° 282, Septiembre. Barcelona, 1999. Pág. 9.

Hueso Montón, Angel Luis: *Luces y sombras de una cinematografía. La difusión y recepción del cine cubano en España*. En “Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea, la mort d’un bureaucrate”. Hispanística XX, Université de Bourgogne. Francia, 2002. Pág. 57-75.

Martínez Torres, Augusto; Pérez Estremera, Manuel: *Nuevo cine latinoamericano*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1973.

Martins Villaca, Mariana: *Grupo de Experimentación Sonora: entre la disonancia de la vanguardia y el unísono de la Revolución (músicos y cineastas: una asociación “de vanguardia”)*. “Archivos de la filmoteca” n° 41, junio. Valencia, 2002. Pág. 84-98.

Méndez-Leile. Fernando: *Cuarteto de La Habana*. “Fotogramas” n° 1869, julio. Barcelona, 1999. Pág. 18.

Molina Faix, Vicente: *Fresa y Chocolate*. “Fotogramas” n° 1808, mayo. Barcelona, 1994. Pág. 9.

Monleón, José: *La primera carga al machete*. “Nuestro Cine” n° 91, noviembre. Madrid, 1969. Pág. 43-47.

_____: *Viaje a La Habana. Notas sobre el cine cubano*. “Nuestro Cine” n° 72, noviembre. Madrid, 1968. Pág. 40-51.

Padrón, Frank: *Más allá de la linterna*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2001.

_____: *La profesión maldita*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2004.

Paranaguá, Paulo Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) órbita y contexto*. En: “Voir et lire tomás gutiérrez alea, la mort d’un bureaucrate”. Hispanistica XX, Université de Bourgogne. Francia, 2002, Pág. 17-42.

Pérez, Estremera, Manuel: *El cine y otros frutos amargos*. “Academia. Reviste de cine español” nº 10, abril. Madrid, 1995. Pág. 24-35.

Pérez Gómez, Ángel A.: *La última Cena*. “Reseña” nº 115, mayo. Madrid, 1978. Pág. 25-26.

Pérez Murillo, María Dolores: *La memoria filmada, América Latina a través de su cine*. Colección problemas internacionales. Ipalepa Editorial. Madrid, 2002.

Piedra Rodríguez, Mario: *En el Corán no hay camellos*. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo, 1999. Edicións do Castro. Santiago de Compostela, 2000.

Piedra Rodríguez, Mario: *Balance del cine Cubano 1980-2000*. Inédito.

Pino Santos, Oscar: *Las posibilidades de una industria cinematográfica en Cuba*. “Carteles”. La Habana, 1958.

Piñeira Walfredo: *El estado y su responsabilidad ante el cinematógrafo*. “Cine Guía”. La Habana, 1958.

Piñeira, Walfredo; Cumaná, María Caridad: *Mirada al cine cubano*. Ediciones OCIC, Colección Multimedia. Bruselas, 1999.

Pizarroso Quintero, Alejandro: *Guerra, Cine e Historia. La guerra de 1898 en el cine*. “Historia y Comunicación Social”. nº 3. Universidad Complutense de Madrid, 1998. Pág. 143-162.

Podalsky, Laura: *Cuba. Guajiras, mulatas y puros cubanos: O identidades nacionales*. “Archivos de la filmoteca” nº 31, febrero. Valencia, 1999. Pág. 156-171.

Reyes, Dean Luis: *Conversación con Orlando Rojas: una década después, el arte sigue siendo incómodo*, “Cine Cubano” nº 149, julio-septiembre. La Habana, 2000. Pág. 26-38.

Río, Joel del: *La penosa travesía de un sarcófago*. “Juventud Rebelde”, 3 de diciembre. La Habana, 1995, Pág. 13.

Rodríguez, Carlos Rafael: Discurso pronunciado en el IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En “La Gaceta de Cuba”. La Habana, Marzo de 1988.

Rodríguez Alemán, Mario: Bosquejo histórico del cine cubano. “Cine cubano”, nº 23-24-25. La Habana, Pág. 25-35. No tiene fecha y reunió varios números en una, algo común en la revista.

Rodríguez, Raúl: *El cine silente en Cuba*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1992.

Roa, Raúl: *Carta a Jorge Mañach*. “Orto”. Año XVIII, no. 5, julio. Manzanillo, Cuba, 1929. Pág. 14-15.

Sadoul, George: *Historia del cine*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1960.

Sánchez Noriega, José Luis: *Cosas que deje en La Habana: La suerte de los emigrantes*. “Reseña” nº 291, febrero. Madrid, 1998. Pág. 20.

_____: *Suite Habana: el drama de vivir*. “Reseña” nº 354, noviembre. Madrid, 2003. Pág. 28-29.

_____: *Aunque estés lejos: de los exilios del corazón*. “Reseña” nº352, septiembre. Madrid, 2003. Pág. 33.

Sánchez Sosa, Jorge: *Latinoamérica última llamada*. “Academia” nº 20, octubre. Madrid, 1997. Pág. 57-59.

Santana, Gilda: *F y C, el largo camino de la literatura al cine*. “Viridiana” nº 7, mayo. Madrid, 1994. Pág. 131-140.

Schuman, Piter B.: *Historia del cine latinoamericano*. Editorial Legasa. Buenos Aires, 1985.

Secades, Eladio: *Estampas de la época*. Editorial Lex. La Habana, 1943.

Sin Autor: *La suspicacia del rebaño*. En “Juventud Rebelde”. La Habana, (16 de junio de 1991).

Sin Autor: *Zabala y Olasagasti cocinan 'Maité'*: “El País”, jueves, 19 de enero. Madrid, 1995.

Spinola, Manuel: *La cantata de Chile*. “Reseña” n° 121, julio-agosto. Madrid, 1979. Pág. 32-33.

Tabío, Juan Carlos: *Todo es posible*. “Academia” n° 10, abril. Madrid, 1995. Pág. 60-61.

Toledo, Teresa: *Conversando con Senel Paz*. “Viridiana”, mayo. Madrid, 1994. Pág. 141-163.

Torres, Augusto M.: *Irregular comedia en La Habana*. “El País”, martes, 7 de febrero. Madrid, 1995.

Vicen, Mauricio: *Cultura deja solo al cine español en La Habana (Cineastas asistentes al festival ven un buen momento de coproducir con Cuba)*. “El País”, viernes, 13 de diciembre. Madrid, 1996.

Valdéz Rodríguez, José M.: *Ojeada al cine cubano (1906-1958)*. Universidad de La Habana. La Habana, 1963.

_____: *El cine en la Universidad de la Habana*. La Habana, 1966.

Verney, Constante: *Cuarteto de La Habana: Colomo prosigue con la comedia de supervivientes*. “Reseña” n° 307, julio-agosto. Madrid, 1999. Pág. 25.

Vidal, Nuria: *Maité*. “Fotogramas” n° 1818, abril. Barcelona, 1995. Pág. 15.

_____: *Un paraíso bajo las estrellas*. “Fotogramas” n° 1878, abril. Barcelona, 2000. Pág. 12.

Bibliografía de internet

Amiot, Julie: *Identidad del cine en Cuba: Valoración de lo Cubano desde perspectivas europeizantes*. En: www.clarku.edu/cecil/amiot.doc . 19 de marzo de 2004.

Castellanos, Dimas: *Suite Habana: el cine como forma de participación crítica*. En: Revista Vitral no. 57, septiembre-octubre 2003, y a su vez en: <http://www.vitral.org/vitral/vitral57/cine.htm> . 19 de agosto de 2005.

Cinematografías de la semejanza, *Formulas de cooperación*. En: Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/formulas.htm> . 01 de abril de 2006.

Cinematografías de la semejanza, *Historia de una relación cinematográfica (coproducciones)*. En: Centro Virtual Cervantes: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/cine/historia/coproducciones.htm> . 3 de enero de 2006.

Días Torres, Daniel: *Redención de la melancolía*. En: <http://www.cubacine.cu/suitehabana/asuite1.html> . 8 de enero de 2004.

Douglas, María Eulalia: *El largo camino del silente hacia el sonoro*. En: <http://www.cubacine.cu/revistacinecubano/digital01/cap06.htm> . 23 de enero de 2005.

Escala, Nella: *Cine latinoamericano en el mercado español*. En: Revista Latinoamericana de Comunicación (Chasqui): <http://chasqui.comunica.org/content/view/457/1/> . 10 de junio de 2006.

Escuela Internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños Cuba. <http://www.eictv.org/genesis/index.jsp> . 13 de julio de 2005.

García Borrero, Juan Antonio: *El miedo a soñar: algunas reflexiones sobre el futuro del cine cubano*. En “Miradas”, revista digital de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, cuba
http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=366&Itemid=53&lang=es. 26 de abril de 2006.

García Borrero, Juan Antonio: *Las iniciales de la ciudad, La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez*. En:
http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero03/veryana/01_libertadexpre.html
. 14 de enero de 2006.

González, Ileana: *El Cine cubano: dosis de optimismo*. En:
www.nnc.cubaweb.cu/cultura/cultura39.html . 5 de septiembre de 2004.

Homenaje al director de cine Manuel Mur Oti. En:
<http://www.cinecec.com/EDITOR/homenajes/homenajes/muroti.htm> . 3 de diciembre de 2004.

Humberto Solás organiza en Cuba el primer Festival Internacional del Cine Pobre. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/05/22/cine/1022024427.html> . 22 de Mayo de 2002.

Izquierdo, Jaisy; Salazar, Salvador: *Coproducciones, mucho ruido... (Reflexiones sobre el estado actual de las coproducciones iberoamericanas)*. En: página oficial del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana:
http://www.habanafilmfestival.com/noticias/index_noticias_amplia.php3?ord=818&fести=1996 . 11 de marzo de 2004.

La emigración cubana a España, 1960-1992. En:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/11328312/articulos/RCHA9797110269A.PDF>
. 27 de octubre del 2002.

Mendoza, Laura: *El año del conejo del cine cubano*. En: “Rebelión”, el 3 de febrero de 2004 <http://www.rebelion.org/cultura/040203lm.htm> . 5 de marzo de 2004.

Milanés, Manuel: *Participación de combatientes cubanos en la guerra civil española*. En: http://www.profesionalespcm.org/_php/MuestraArticulo2.php?id=5008 . 8 de febrero de 2003.

Padrón, Frank: *Una habana que llora (y que sueña)*. En: <http://www.cubacine.cu/suitehabana/asuite12.html> . 23 de febrero de 2004

Página web del Proyecto Ibermedia: <http://www.programaibermedia.com/esp/htm/home.htm> . 5 de enero del 2006.

Página web del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana: http://www.habanafilmfestival.com/peliculas/peli_amplia.php3?ord=4751&festi=1995 . 25 de enero del 2006.

Río, Joel del: *Cuatro nuevas embajadoras del cine cubano*. En: http://www.lajiribilla.cu/2001/n30_diciembre/832_30.html . La Habana. 2001.

_____: *Cuatro nuevas embajadoras del cine cubano*. En: http://www.lajiribilla.cu/2001/n30_diciembre/832_30.html . 25 de abril de 2006.

_____: *Entrevista a Juan Carlos Tabío*. En: <http://www.cubacine.cu/aunqueesteslejos/lejos.html#sinop> . 13 de septiembre de 2005.

Rodríguez Acuña, Francisco Omar: *La formalización en la expresión conceptual del cine cubano de los años noventa*. En: “Vista Alegre”, Revista Cubana de Literatura, Especial cine/marzo. 2001: www.atenas.cult.cu/jaguey/espe1.php . 10 de abril de 2006.

Rodríguez Calderín, Jesús: *Los otros necesarios o el sueño por cumplir: Una mirada al discurso de la otredad en el cine cubano de los noventa*. En: <http://www.enfocarte.com/5.25/cine2.html> . 9 de diciembre de 2004.

Sánchez Reyes, Juan Carlos: *Mambí: la señal de la madurez*. En: <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA2/cultura/mambi.html> . 05 de mayo de 2006

Santos Moray, Mercedes: *Vuelve Fernando Pérez, adarga en ristre, nuevo quijote*. En: http://www.lajiribilla.cu/2003/n099_03/099_16.html . 3 de marzo 2005.

_____: Películas cubanas del cine sonoro / 1950-1959. En: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/017_peliculas-cubanas-50-59.htm . 5 de diciembre de 2003.

_____: *Películas cubanas de ficción. El nuevo cine: 1990-1994*. En: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/022_peliculas-cubanas-90-94.htm . 24 de octubre de 2004.

_____: *Películas cubanas de ficción. El nuevo cine: 1995-1999*. en: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/023_peliculas-cubanas-95-99.htm . 24 de octubre de 2004.

_____: *Películas cubanas de ficción. El nuevo cine: 2000-2003*. en: http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine/peliculas/024_peliculas-cubanas-2000-03.htm . 24 de octubre de 2004.

_____: *La magia del cine móvil*. En www.trabajadores.cubaweb.cu . 3 de febrero de 2003.

_____: *Tres momentos del cine en Cuba*. En www.trabajadores.cubaweb.cu . 3 de febrero de 2003.

Sandoval Martín, María Teresa: *Promoción turística a través del sector audiovisual: El caso Canarias*. En “Revista Latina de Comunicación Social”, nº 9, septiembre de 1998, La Laguna. En: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm> . 05 de mayo de 2006.

Sellera Valdivia, Nery: *La Facultad de Arte de los Medios de Comunicación del ISA: un sueño del audiovisual cubano*. En "Miradas", revista digital de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba.
http://www.eictv.org/miradas/num_01/escuelas.htm#top . 7 de febrero de 2005.

Sin Autor: *Avanza rodaje de película cubano-española "Mambi"*. (15-01-97 20:30) (EFE). En: <http://www.cubanet.org/CNews/y97/jan97/16film.html> . 05 de mayo de 2006.

_____: *Tendencias de la evolución del cine español en el período 1996-2003*. En: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=131&area=cine . 13 de marzo de 2005.

Vázquez Muñoz, Luís Raúl: *Las claves de "Suite Habana"*. En: <http://www.rebelion.org/cultura/030718habana.htm#> . 17 de febrero de 2004.

Vidal-Villegas, Norma: *La salida natural para el cine español es Iberoamérica*. En: *Semanario América Económica Internacional*.
<http://www.americaeconomica.com/reportajes2/ncine.htm> . 5 de enero de 2003.

APÉNDICE

La razón de ser de este anexo la encuentro en el hecho de que tras haber realizado el vaciado bibliográfico de todas las bibliotecas a mi alcance en territorio español no he encontrado ningún documento que enumere el conjunto de filmes que conforma la cinematografía cubana; y las páginas Web que en este momento brindan información al respecto o son totalmente escuetas como la del ICAIC o poco concisas como el portal dedicado al cine cubano que mantiene el periódico “Trabajadores”.

Por esa razón pienso que el presente anexo puede ser de gran ayuda para futuros investigadores interesados en el cine cubano, con independencia de las lagunas que existen en la ficha técnica de casi el 100% de los filmes, debido a la inexistencia de fuentes con información más amplia y a la imposibilidad de visionar todo el material fílmico cubano existente.

En el siguiente listado se puede encontrar todo lo filmado en Cuba de 1897 a 1930 con independencia de género y de metraje pues en esos tiempos fundacionales los filmes de ficción con un metraje extenso, como es natural escasean; pero de 1930 en adelante sólo me remitiré a los largos de ficción realizados hasta el año 1989, porque de esa fecha en adelante el listado se puede encontrar en el cuerpo de la tesis; específicamente en la segunda parte entre las páginas 80 y 84.

Nota: Los investigadores interesados en el resto de la producción cinematográfica cubana ya sea documental o de ficción pueden remitirse a las fuentes por mí consultadas y que aparecen al pie de este anexo; aunque lamentablemente como ya se dijo los documentos impresos no se encuentran en bibliotecas ni librerías accesibles.

Leyenda

A: actores

Ad: ayudante de dirección

Ar: argumento

D: director

Da: dirección artística

Es: escenografía

F: fotografía
G: guionista
M: montaje
Ms: música
P: productora
S: sonido
V: vestuario

1897 **Simulacro de incendio** /D: Gabriel Veyre.

1898 **El brujo desapareciendo** /D: José Casasús.

1906 **El Parque de Palatino** /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)

La Habana en agosto de 1906 /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)

La salida de palacio de Don Tomas Estrada Palma /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)

Cine y azúcar (Promocional)

1907 **Un duelo a orillas del Almendares** /P: Enrique Díaz Quesada /D: Enrique Díaz Quesada.

La leyenda del charco del Güije /P: Chas Prada.

1908 **Un turista en La Habana**

El cabildo de Ña Romualda

1909 **Los festejos de la Caridad en la ciudad de Camagüey** /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)

1910 **Criminal por obcecación** /D: Enrique Díaz Quesada /A: Bofifield y Garrido.

El sueño de un estudiante de farmacia /P: droguería Sarrá /D: Enrique Díaz Quesada.

Juan José /P: Pablo Santos y Jesús Artigas /D: Enrique Díaz Quesada /A: Gerardo Artecona, María Luisa Villegas.

1912 **El epilogo del Maine** (Doc.)

- 1913 **Manuel García o el rey de los campos de Cuba** /D: Enrique Díaz Quesada /A: Gerardo Artecona, Evangelina Adams, Concepción Pou, María Izquierdo, Dominga Suárez, José Artecona, Andrés Bravo y Manuel Banderas.
Riquezas de Cuba /D: Enrique Díaz Quesada (Doc.)
- 1914 **El capitán mambí o libertadores y guerrilleros** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Alejandro Garrido, Sara Uthoff, José Artecona y Julio Tabeada.
- 1915 **La manigua o La mujer cubana** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Pilar Bermúdez, José Soriano Biosca, Alejandro Garrido, y la niña Paquita Murillo.
La pelea de Johnson y Willard (Doc.)
- 1916 **El rescate del brigadier Sanguily** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada.
Duelo como en París /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada.
La camisa del hombre feliz
Fin de año
- 1917 **La careta social** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Consuelo Alvarez, Santiago García, Juan Antonio Macedo, Claudio García y las hermanas Corio.
La hija del policía o El poder de los ñáñigos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Consuelo Alvarez y Sergio Acebal, Mariano Fernández, Luisa Obregón, Eloísa Trías y los hermanos Plaza.
El tabaquero de Cuba o El capital y el trabajo /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Regino López.
El soldado de Cuba.
Convulsión liberal en Oriente /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)
La explosión de La Cabaña /D: Enrique Díaz Quesada. (Doc.)
- 1918 **Los apaches cubanos.** /P: Lastra y Cobos /A: Pepe del Campo y Carmen Otero.
Los matrimonios salvavidas /A: Roxana.

- Quesitos de crema** /P: Orozco, Font y los hermanos Moré/ D: Julio Powell /A: Sergio Miró.
- Cuba en la guerra**
- La ley del timbre** /A: Eloísa Trías y Sergio López.
- 1919 **Acebal se saca el gordo** /P: P. Smith, Acebal y del Campo.
- La zafra o Sangre y azúcar** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Yolanda Farrar, Regino López, Sergio Acebal y Enrique García Cabrera.
- La brujería en acción** /P: Jesús Artigas y Pablo Santos /D: Enrique Díaz Quesada /A: Consuelo Alvarez, Pancho Bas, Mariano Fernández y Sergio Acebal.
- 1920 **Dios existe** /P: Golden Sun Pictures /D: Ramón Peón.
- Entre flores** /D: Pedro Vázquez /F: Enrique Hernández Ortiz.
- El genio del mal** /P: Esteban Ramírez /D: Enrique Díaz Quesada /A: Marina Ughetti, María Lisa Santos y Pepito Fuentes Duany.
- Inexperiencia** /D: Jaime Gispert /F: Manuel Martínez Illas /A: Marina Cabrera, Alberto Amaya y Barbosa.
- Realidad** /P: National Film Productions /D: Ramón Peón /A: Pepito Fuentes Duany y Angélica Busquet.
- El soldado Juan** /P: el gobierno, como propaganda del Ejército constitucional /D: Félix Callejas /F: Abelardo Domingo (padre) /A: Vitalio Torres y María Luisa Santos.
- El hábito no hace al monje.**
- 1921 **Alto al fuego** /P: Tomás Portolés /D: Enrique Díaz Quesada /F: Enrique Díaz Quesada /A: Marina Cabrera, José Artecona y Jacinto González.
- Ambición, oro y amor.**
- Los apuros de Güerito** /P: Julio Powell y Manuel Andreu /D: Julio Powell /A: Rafael Marichal y Mario Vasseur.
- Aves de paso** /P: Ramón Peón /D: Ramón Peón /F: Abelardo Domingo (padre) /A: Billie Dear, Alex W. Renée, Rafael Ruiz del Vizo, Juanito Martínez y Julio Pulido.

El misterio de la mujer desnuda /A: Yolanda Farrar.

Las cosas de mi mujer /P: Flash Films /D: Ramón Peón /A: Mr. y Mrs. Nathan Heller y Raúl Alfonso.

Frente a la vida /P: Esteban Ramírez /D: Enrique Díaz Quesada /F: Enrique Díaz Quesada /A: Martha D'Arcy, Alex W. Renée, José Artecona, José Ughetti y la niña Josefa Barrios.

La insurrección de la carne /D: Matías Franco Varona /A: Gloria Vergara, Marco Antonio González, Rafael Ruiz del Vizo (Siboney), Manuel Quintana y Manolo Vergara.

La maldita /P: Gispert, Román y Powell /D: Alberto Román /A: María Luisa Santos, Ramón Busto y Eloisa Trías.

Mamá Zenobia /P: Marina Cabrera /D: Ramón Peón /A: Estela Arza, Luis Márquez, José Artecona y Rafael Ruiz del Vizo.

La perla del mar /P: Harry Haskins y Salvador Cancio /D: Salvador Cancio /A: María Luisa Santos, Vitalio Torres y Alex W. Renée.

1922 **Arroyito** /D: Enrique Díaz Quesada.

Casados de veras /P: Alejandro González /D: Ramón Peón /A: Billie Dear y Mario Reno, Raúl Alfonso, María Figueredo, Joaquín González y José E. Casasús.

Desdichas y recompensas /D: Ricardo Delgado /A: Consuelo Fernández y Luis Altuna.

Entre col y col /P: José Trevin /D: Julio Powell /A: Rafael Marichal y Mario Vasseur.

¿Por qué se casan las mujeres? /P: Ricardo Delgado y Alejandro González /D: Ricardo Delgado /A: Manuel Andreu.

1924 **La parcela.**

Al aire libre /D: Ramón Peón /A: Ricardo Delgado, Ondina Fernández y Raúl Alfonso.

Camagüey histórico y legendario (Doc.)

Documental de la Cuba de tiempos de Machado (Doc.)

1925 **Entre dos amores** /P: Evaristo Herrera /D: Evaristo Herrera /F: Ricardo Delgado /A: Yolanda Farrar, Ernesto Piedra, María Adams y Martica González.

Intriga de amor /D: Jaime Gallardo.

1926 **El amante enmascarado** /P: José Manuel Casanova /D: Ramón Peón /A: Raquel Hebert, Ernesto Piedra, Jacinto González, Gastón Du Bois y Joaquín Riera.

Amor y arena.

Cha-chez-cha /P: Manuel Andreu /D: Manuel Andreu / A: Mario Vasseur.

Casi varón /P: Carrerá y Medina /D: Ramón Peón /A: Antonio Perdices, Blanquita Steevers, Gustavo Du Bois, Rosa Blanch y Ramón Pérez.

La chica del gato /D: Richard Harlan / A: Tommy Albert y Mary Mir.

El cobarde valeroso /P: Richard Harlan /D: Ramón Peón / F: Abelardo Domingo (padre) / A: Tommy Albert y Carmen Arcos.

El inocente /P: Pan American Pictures /A: Tommy Albert y Carmen Arcos.

1927 **Con los ojos del alma** /P: Mario Orts Ramos y Raúl Medina /D: Mario Orts Ramos y Raúl Medina.

Justicia moral /D: Richard Harlan /A: Tommy Albert y Carmen Arcos.

1928 **El traficante** /P: Juan Díaz Quesada y Humberto González /D: Juan Díaz Quesada /A: Charito Campoamor.

1929 **Alma guajira** /P: José Ramón Medina y Dr. Núñez Mesa, con quienes colaboró Enrique Perdices /D: Mario Orts Ramos /F: Juan Díaz Quesada /A: Blanquita Bárcenas, Mario Orts Ramos, Lolita Berrio, Eddy López, Fernando Mendoza y Paco Alfonso.

Gustavo el calavera /D: Jaime Gallardo.

El veneno de un beso /D: Ramón Peón /A: Yolanda Farrar, Mercedes Mariño, Antonio Perdices, Paco Muñoz y Enrique Perdices.

El baile de las naciones

Asilo Varona Suárez

Conozca a Cuba (Doc.)

La última jornada del Titán de Bronce

1930 **El caballero del mar** /P: Jaime Gallardo y Julio Powell /D: Jaime Gallardo /A: Nancy Norton y Wilfredo Grenier.

Una lección provechosa.

La Virgen de la Caridad /P: B.P.P. Pictures /D: Ramón Peón /G: Enrique Agüero Hidalgo /F: Ricardo Delgado /A: Diana V. Marde, Miguel Santos, Mario Vasseur, Juan Antonio López Gabell, Roberto Navarro, Sergio Miró, Estela Echazábal, Julio Gallo y Ramón Peón.

1932 **Maracas y bongó** /P: BPP Pictures /D: Max Tosquella /M: Neno Grenet, el Trío Matamoros y Armando Valdés /F: Ernesto Caparrós /A: Yolanda González y Fernando Collazo. Corto musical. Tiene el valor de ser el primer filme sonoro.

1936 **Como el arrullo de palmas** /D: Ernesto Caparros.

1937 **La serpiente roja** /P: Félix O'Shea-Royal News /D: Ernesto Caparrós /A: Anibal de Mar, Pituca de Foronda y Ramón Valenzuela.

Napoleón, el faraón de los sinsabores /D: Manolo Alonso. Primer dibujo animado cubano.

1938 **Ahora seremos felices** /P: CHIC S. A. (Compañía Habana Industrial Cinematográfica) /D: William Nolte y Fred Bain /F: Robert Cline /S: Lee Stine y Arthur Smith. /A: Mapy Cortés, Juan Arbizu, Mario Martínez Casado.

El romance del Palmar /P: PECUSA (Películas Cubanas S.A.) /D: Ramón Peón /F: Tom Hogan /A: Rita Montaner, Carlos Badía, Federico Piñero y Alberto Garrido.

Sucedió en La Habana /P: PECUSA /D: Ramón Peón /F: Agustín Delgado /M: Gilberto Valdés /A: Rita Montaner, Federico Piñero y Alberto Garrido.

La canción del regreso /P: BPP Pictures, Royal News y la Cooperativa de Técnicos Cinematográficos y Cinematografistas Unidos /D: Max Tosquella y Sergio Miró.

1939 **El caso de Margot García Maldonado** /P: Aníbal Rubens /D: Aníbal Rubens.

Mi tía de América /P: PECUSA /D: Jaime Salvador /F: Tom Hogan /A: Juan José Martínez Casado, Pituca de Foronda y José María Linares Rivas.

- Una aventura peligrosa** /P: José Raúl Medina /D: Ramón Peón /A: Aníbal de Mar, John Bux, Xiomara Fernández y Julio Gallo.
- Estampas habaneras** /P: PECUSA /D: Jaime Salvador /A: Alicia Rico, Federico Piñero y Alberto Garrido.
- La última melodía** /P: PECUSA /D: Jaime Salvador /F: Tom Hogan /A: Lolita González, Fernando Cortés, Guillermo de Mancha, Alberto Garrido y Federico Piñero.
- Cancionero cubano** /P: PECUSA /D: Jaime Salvador /F: Tom Hogan /A: Federico Piñero, Alberto Garrido y Alicia Rico.
- Prófugos** /P: ACTESA /D: Ernesto Caparrós /F: Robert Cline /G: Víctor Reyes y Francisco Solís /S: Alejandro Caparrós, Manuel Solé y Mario Franca /A: Ramiro Gómez Kemp, Blanquita Amaro y Julio Gallo.
- Siboney** /P: Juan Orol /D: Juan Orol /A: Juan Orol, María Antonieta Pons, y Chela Castro.
- 1940 **Manuel García o El rey de los campos de Cuba** /P: Habana Films, empresa de Amleto Batisti /D: Jean Angelo /F: Ricardo Delgado /A: Diosdado del Pozo, Virginia Alonso y Enrique Santiesteban.
- Yo soy el héroe** /P: P.I.C.A. (Empresa creada por Caparrós y el actor cómico Federico Piñero) / D: Ernesto Caparrós, para Producciones P.I.C.A. /F: Ricardo Delgado. /A: Lolita Berrio, Federico Piñero, Enrique Santiesteban, Juliot Díaz y Pepe del Campo.
- La canción del regreso** /P: BPP Pictures /D: Max Tosquella y Sergio Miró/A: Enrique Santiesteban, Elsa Arnais y Alicia Rico.
- El profesor maldito** /P: Juan Miguel Alonso en 16 mm /D: Carlín Alpuente. Este filme fue el primer largometraje del cine aficionado producido en Cuba.
- 1941 **La quinta columna** /P: Cancio y Pujol /D: Salvador Cancio (alias “Saviur”) /A: Abraham Walda, Leonor Saavedra y Enrique Santiesteban.
- Romance musical** /P: CMQ-Continental Films /D: Ernesto Caparrós /F: Ricardo Delgado /A: Rita Montaner, Normita Suárez, Minín Bujones, René Cabell, Olga Chorens y Aníbal de Mar.

- 1942 **La que se murió de amor** /P: Cooperativa, Bienvenido Madam y Producciones Jean Angelo /D: Jean Angelo /A: Mario Viera, Marta Elba Pombellida y Reinaldo de Zúñiga.
- El caso de Oriente** /P: Colectivo de Empresarios /D: Ernesto Bravo. No hay constancia documental de su metraje.
- 1943 **Fantasmas del Caribe** /P: Empresa radial RHC-Cadena Azul /D: Ernesto Caparrós /A: Federico Piñero y Alberto Garrido.
- Ratón de velorio** /P: Noticiario Nacional y Refrescos Materva /D: Manolo Alonso. No hay constancia documental de su metraje.
- 1944 **Hitler soy yo** /P: Noticiario Nacional y Refrescos Materva /D: Manolo Alonso /F: Ricardo /G: Pedro Pablo Chávez /A: Adolfo Otero, Minín Bujones y Mario Barral.
- 1945 **Sed de amor** /D: Francois Betancourt /F: Ricardo Delgado /A: Gina Cabrera, Rafael Bertrand y Blanca Becerra.
- Embrujo antillano** /P: primera coproducción con México /D: Geza Polaty y Juan Orol /G: Egon Eis y Juan Orol /F: John Stumart /A: Ramón Armengol, María Antonieta Pons y Blanquita Amaro.
- 1946 **Como tú, ninguna** /P: Eladio Novo /D: Roberto Ratti /F: Ernesto Caparrós /A: Ana María Linch, José Cibrián, Maritza Rosales y Otto Sirgo.
- El amor de mi bohío** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan Orol /G: Juan Orol /A: Yadira Jiménez, Carlos Badía, José Pulido y Juan Orol.
- 1947 **Oye esta canción** /P: Raúl Medina /D: Raúl Medina /F: Enrique Bravo (padre) /Ar: Caridad Bravo Adams /A: Perlita del Río, Rafael Bertrand y Angel Espasande.
- María la O** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Adolfo Fernández Bustamante /G: Gustavo Sánchez Garralaga y Adolfo Fernández Bustamante /F: Gabriel Figueroa /A: Emilio Tuero, Isa Morante y Rita Montaner.
- 1948 **El ángel caído** /P: Juan José Ortega con la Compañía Cinematográfica Mexicana, S.A. y Continental Films /D: Juan José Ortega /G: Ramón Obón, basado en una obra de Francisco Navarro /M: Sonora Matancera y Daniel Santos /A: Rosita Quintana, Rafael Baledón, Carmen Ignarra y Jesús Alvaríño.

- A La Habana me voy** /P: Blanquita Amaro, coproducción cubano-argentina /D: Luis Bayón Herrera /G: Carlos A. Petit y Rodolfo Sciammarella /F: Hugo Chiesa /M: Anacaona, y Pedro Vargas /A: Tito Lusiardo, Blanquita Amaro y Otto Sirgo.
- 1949 **El vigilante Chegoya** /P: Publicidad Borbolla /A: Leopoldo Fernández, Aníbal de Mar, Mimí Cal, Rolando Ochoa y Jesús Alvariño. Formado por varios episodios cómicos.
- Cecilia Valdés** /P: Habana Films /D: Jaime Saint Andrews (seudónimo de Jaime Gallardo) /A: Leticia Reina, Carmen Ignarra y René Yáñez.
- Escuela de modelos** /P: Laspes /D: José Fernández H /A: Xonia Bengurría, Federico Piñero y Alberto Garrido.
- 1950 **Una gitana en La Habana** /P: Salvador Bahr /D: Juan José Martínez Casado /Ar: Niní Marshall y Carmelo Santiago /F: Ricardo Delgado /A: Paquita de Ronda, Mario Martínez Casado y Armando Bringuier.
- Hotel de muchachas** /D: Manuel de la Pedrosa /A: Aníbal de Mar y el conjunto Los Chavales de España.
- Ídolo de multitudes** /D: Jaime Sentí Andrews /A: Emma Kramer, Homero Gutiérrez y Rafael Bertrand.
- Música, mujeres y piratas** /P: LASPES /D: Manuel de la Pedrosa /F: Ricardo Delgado /A: Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar.
- Príncipe de contrabando** /P: PROFICUBA /D: Manuel de la Pedrosa /A: Claudio López, Leopoldo Fernández, Aníbal de Mar y Gina Cabrera.
- Qué suerte tiene el cubano** /P: Salvador Behar /D: Raúl Medina /A: Candita Quintana y Enrique Arredondo.
- La Rumba en televisión** /P: productora Continental /D: Evelia Joffre /A: Rolando Ochoa y Lolita Berrios.
- Siete muertes a plazo fijo** /P: Manolo Alonso /D: Manolo Alonso /G: Ramón Obón /F: Hugo Chiesa /A: Raquel Revuelta, Eduardo Casado, Ernesto de Gali y Alejandro Lugo.
- Sin otro apellido** /P: Empresa Productora Nacional de Películas, S.A., instalada en Santiago de Cuba /D: Sergio Miró /F: Abelardo Domingo /A:

César del Campo, Gloria Huelves y Gladys Cáceres. Es el primer largometraje de ficción producido en el interior del país.

Rincón criollo /P: Salvador Bahr /D: Raúl Medina /F: Ricardo Delgado /A: Blanquita Amaro y Paco Alfonso.

Paraíso robado /P: Tropical Films de Cuba, S.A /D: Jaime Saint Andrews /A: Leticia Reina y Rafael Bertrand.

- 1951 **Cuando las mujeres mandan** /P: Victoria-Films /D: José González Prieto /G: José Fernández y Armando Pérez Blanco /F: Ricardo Delgado /A: Alberto Garrido y Federico Piñero.

Cuba canta y baila /D: Manuel de la Pedrosa /A: Maritza Rosales y Rafael Bertrand.

Nudismo en el trópico o Bajo el cielo habanero /P: Producciones Cubanas, S.A. /D: José F. Hernández /A: Yolanda Parolo y Homero Gutiérrez.

La Renegada /P: Proficuba /D: Ramón Peón /F: Enrique Bravo /A: Rita Montaner, Gina Cabrera, Enrique Santiesteban y Alberto González Rubio.

- 1952 **Honor y gloria o La vida de un ídolo** /P: Ramón Peón /D: Ramón Peón /A: Yadira Jiménez, José de San Antón y Alberto González Rubio.

Samson Rifle en La Habana o Ladrón de seda /P: Salvador Piedra y Caputo /D: Salvador Planells.

La Única /P: PROFICUBA /D: Ramón Peón /A: Rita Montaner, Enrique Montaña y Maritza Rosales.

Yo soy el hombre /P: Salvador Behar /D: Raul Medina /A: Alicia Rico y Candita Quintana, Olga Guillot y Olga Chaviano.

La Mentira /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan J. Ortega /G: Caridad Bravo Adams y Juan José Ortega /A: Jorge Mistral, Marga López, Andrea Palma, Domingo Soler y Alberto González Rubio.

- 1953 **Sandra, la mujer de fuego** /P: Juan Orol para CEPLIC /D: Juan Orol /G: Felipe Montoya y Juan Orol /A: Rosa Carmina y César del Campo.

Bella, la salvaje /P: Salvador Behar, coproducción cubano-española /D: Raúl Medina /G: María Julia Casanova y Enrique Suárez de Deza /A: Blanquita Amaro, Néstor de Barbosa y Roberto Rey.

Casta de robles /P: San Miguel S.A. /D: Manolo Alonso /G: Xonia Berguría /F: Manolo Alonso y Alfredo Fraile /M: Mario González /Ms: Félix Guerrero /A: David Silva y Sonia Benguría.

Hotel Tropical /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan J. Ortega /G: Humberto Gómez Landero /A: Rosita Fornés y Resortes.

Más fuerte que el amor /P: coproducción cubano-mexicana /D: Tulio Demichelli /Ad: Fernando Ayala/G: Tulio Demichelli y Óscar García Dulzaides /F: Jack Draper y Max Liszt /M: Mario González /Ms: Pablo Ruiz Castellanos /V: Armando Valdés Peza /A: Miroslava Stern, Chela Castro, Enrique Santiesteban y Jorge Mistral.

Ángeles de la calle /P: CUB-MEX, coproducción cubano-mexicana /D: Agustín Delgado /A: Gustavo Rojo, Enrique Santiesteban y Emilia Guiu.

Mulata /P: coproducción cubano-mexicana /D: Guillermo Martínez Solares /G: Guillermo Martínez Solares y Roberto Olivencia Márquez /A: Ninón Sevilla y Pedro Armendáriz.

1954 **Un extraño en la escalera** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Tulio Demichelli /G: Tulio Demichelli y Ladislav Fodor /A: Arturo de Córdova y Silvia Pinal.

Golpe de suerte /D: Manuel Altolaguirre /G: Manuel Altolaguirre /A: Arturo Robles, Flor de Loto La Rúa y Julio Capote.

Monstruo en la sombra /P: coproducción cubano-mexicana /D: Agustín Gómez Urquiza /G: Félix B. Caignet y Agustín P. Delgado /F: Gabriel Figueroa /A: Marta Roth y Eduardo Noriega.

Morir para vivir /P: coproducción cubano-mexicana /D: Miguel Morayta /A: Ramón Gay y Alma Rosa Aguirre.

La mujer que se vendió /P: coproducción cubano-mexicana /D: Agustín Delgado /A: María Elena Márquez, Ramón Gay, Enrique Santiesteban y Alejandro Lugo.

La Rosa Blanca /P: coproducción cubano-mexicana /D: Emilio (El Indio) Fernández /G: Mauricio Magdaleno /M: Jorge Bustos /F: Gabriel Figueroa

/Ms: Antonio Díaz Conde /Da: Roberto Miqueli /A: Roberto Cañedo, Gina Cabrera y Raquel Revuelta, entre otros.

El sindicato del crimen o La antesala de la muerte /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan Orol /A: Rosa Carmina.

Yo no creo en los hombres /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan J. Ortega /G: Juan J. Ortega y Caridad Bravo Adams /F: Agustín Jiménez /M: José W. Bustos /Ms: Gustavo César Carrión /A: Sara Montiel y Roberto Cañedo.

1955 **La fuerza de los humildes** /P: Cub-Mex, coproducción cubano-mexicana /D: Miguel Morayta /G: Félix B.Caignet /A: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Alejandro Lugo y Raquel Revuelta.

Una gallega en La Habana /P: coproducción cubano-mexicana /D: René Cardona /Ar: Niní Marshall y Carmelo Santiago /A: Nini Marshall, Alberto Garrido y Federico Piñero.

La mesera del café del puerto /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan Orol /G: Juan Orol /Ar: Manuel de la Pedroza /Ms: Rosendo Ramírez /A: Martha Rams y Julio Capote.

El tesoro de Isla de Pinos /P: coproducción cubano-mexicana /D: Vicente Orona /G: Félix B.Caignet /A: Rolando Barral, Ángel Espasande y Rolando Ochoa.

Tres bárbaros en un jeep /P: se realizó por el método de cooperativa /D: Manuel de la Pedrosa /G: Juan Ángel Cardi /F: Roberto Ochoa /Ms: Osvaldo Estival /A: los humoristas argentinos, Gaby, Fofó y Miliki.

1956 **De espaldas** /P: Productores Independientes Asociados /D: Mario Barral /A: Emilio Navarro, María Brenes y José de San Antón.

No me olvides nunca /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan J. Ortega /G: Juan J. Ortega /Ar: Tulio Demichelli /F: Jorge Stahl Jr. /M: José W. Bustos /Ms: Gustavo César Carrión /A: Rosita Fornés, Luis Aguilar, Benny Moré, Olga Guillot y Las Hermanas Lago.

Tropicana /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan J. Ortega /G: Juan J. Ortega /A: René Cabell, Abel Salazar y Evangelina Elizondo.

- Yambaó** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Alfredo B. Crevenna /G: Julio Albo y Julio Alejandro /A: Ninón Sevilla y Ramón Gay, entre otros.
- Y si ella volviera** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Vicente Oroná /G: Agustín P. Delgado y Iris Dávila /F: J. Carlos Carvajal /E: Charles L. Kimball /Ms: González Mantici /S: Reynaldo P. Portillo /A: Irasema Dilián, Raquel Revuelta y Víctor Manuel Mendoza.
- 1957 **El farol en la ventana** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan Orol /F: Minervino Rojas /M: Juan José Marino /Ms: Manuel Esperón /A: Mary Esquivel y Alejandro Lugo.
- Olé, Cuba** /P: Humberto Costa Marcote /D: Manuel de la Pedrosa /G: Faustino González Aller /F: Enrique Bravo /M: José W. Bustos /Ms: Leopoldo Fernández /Da: Mario Serrano /S: Raúl Corvison /V: Miguel Herrero /A: Leopoldo Fernández, Mimí Cal, Emilio G. Ruiz y Aníbal de Mar.
- 1958 **Cargamento blanco** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Joselito Rodríguez y Enrique Zambrano /A: Santo, Jorge Marx, Enrique Zambrano y Gina Romand.
- Con el deseo en los dedos** /D: Mario Barral /A: Minín Bujones, Jorge Félix y Rolando Barral.
- ¡Qué mujer!** o **Una chica de Chicago** /P: coproducción cubano-espanola /D: Manuel Mur Oti /Ad: Julio Buchs /G: Noel Clarasó y Manuel Martínez Remís /F: José F. Aguayo y Godofredo Pacheco /M: Antonio Gimeno /Ms: José Pagán y Antonio Ramírez Ángel /S: Ramón Arnal /A: Ana Bertha Lepe, Rafael Durán y Marisa Prado.
- El señor Salomón y la reina Cleopatra (Mr Pharoo and the Cleopatra)** /P: Banco de Fomento Agrícola e Industrial de Cuba (BANFAIC) /D: Don Wels /A: Gilbert Roland.
- Thaimi ó La hija del pescador** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Juan Orol /A: Mary Esquivel y Rubén Rojo.
- 1959 **Aquí están los Villalobos ó Los tres villalobos** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Enrique Zambrano /A: Nobel Vega, Ramón Gay y Raúl Martínez.

- El beso del adiós (Kiss Her Goodbye)** /P: Banco de Fomento Agrícola e Industrial de Cuba (BANFAIC) /D: Al Lipton /G: Alan Marcus y H. William Miller /F: Arthur J. Ornitz /M: Sidney Katz /Ms: Johnny Richards /A: Steven Hill, Elaine Stritch, Gene Lyons y Mike Alonzo.
- La justicia de los Villalobos** /P: coproducción cubano-mexicana /D: Enrique Zambrano /A: Jesús Alvarino, Nobel Vega y Ramón Gay.
- Mares de pasión** /D: Manuel de la Pedrosa /G: Manuel de la Pedrosa /F: Roberto Ochoa /Es: Héctor Rodríguez /A: César del Campo y Maritza Rosales.
- Surcos de libertad** /P: Cuban Colorfilm /D: Manuel de la Pedrosa /A: Néstor de Barbosa, Asunción del Peso, Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar.
- La vida comienza ahora** /P: cooperativa creada al cerrarse los estudios de la RKO /D: Antonio Vázquez Gallo /G: Mariano Posada /F: Juan Mariné /M: Enrique Bravo /Ms: Félix Guerrero /A: Pedro Álvarez y Lilia Lazo, entre otros.
- La vuelta a Cuba en 80 minutos** /D: Manuel Samaniego Conde /A: Olga Lidia Rodríguez, Raquel Revuelta y Enrique Santiesteban.
- 1960 **Historias de la Revolución** /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Manuel Octavio Gómez y Manuel Pérez /G: Humberto Arenal y Tomás Gutiérrez Alea /F: Otelo Martelli y Sergio Véjar /Ms: Leo Brouwer, Carlos Fariñas y Harold Gramatges /V: Carmelina García /A: Eduardo Moure, Reinaldo Miravalles y William Llerena, entre otros.
- Cuba baila** /P: ICAIC /D: Julio García Espinosa /G: Julio García Espinosa, Alfredo Guevara y Manuel Barbachano /F: Sergio Véjar /A: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo y Humberto García Espinosa.
- 1961 **Realengo 18** /P: ICAIC /D: Oscar Torres /F: Harry Tanner, Jorge Haydú y Ramón F Suárez /A: Teté Vergara y René de la Cruz.
- El joven rebelde** /P: ICAIC /D: Julio García Espinosa /Ar: Cesare Zavattini /F: Ramón F. Suárez /Ms: Leo Brouwer /A: Blas Mora, Reynaldo Miravalles y Wember Bros.
- 1962 **Cuba'58** /P: ICAIC /D: Jorge Fraga y José Miguel García Ascot /G: José Soler Puig, Julio García Espinosa, Jorge Fraga y José Miguel García Ascot /F: Otello Martelli y Pepe Tabío /Ms: Bebo Valdez, Natalio Galán y Félix Guerrero /E:

Carlos Menéndez y Angélica González /A: Sergio Corrieri, Elena Huerta y Baldomero Peláez.

Las doce sillas /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Fausto Canel /G: Tomás Gutiérrez Alea y Ugo Ulive /F: Ramón F. Suárez /M: Mario González /Ms: Juan Blanco /V: Carmelina García /A: Enrique Santiesteban y Reynaldo Miravalles.

1963 **Crónica cubana** /P: ICAIC /D: Ugo Ulive /Ad: Humberto Solás /G: Enrique Pineda Barnet y Osvaldo Dragún /F: Rodolfo López /Ms: Piloto Vera y Félix Guerrero /A: Pedro Álvarez, Violeta Jiménez y Juan Cañas, entre otros.

El otro Cristóbal /P: ICAIC /D: Armand Gatti /Ad: Rogelio París /G: Armand Gatti /F: Henri Alekan /Ms: Gilbert Valdes /Es: Mounlop /A: Jean Bouise, Tony López y Bertina Acevedo.

Para quién baila La Habana /P: ICAIC en coproducción con Checoslovaquia /D: Vladimír Cech /Ad: Manuel Herrera /G: Onelio Jorge Cardoso /F: Václav Hanus /M: Atonio Zalenka y Nelson Rodríguez /Ms: Stepán Lucký /A: Alfredo Perojo, Mayda Limonta y Miguel Gutiérrez.

Preludio 11 /P: ICAIC en coproducción con República Democrática Alemana /D: Kurt Maetzing /Ad: Alfred Hirschmeier /G: Wolfgang Schreyer y Gerhard Harwig /F: Günter Haubold /A: Roberto Blanco, Helmo Hernández y Carlos Moctezuma.

Tránsito /P: ICAIC /D: Eduardo Manet /F: Ramón F. Suárez /M: Nelson Rodríguez /S: Germinal Hernández /A: José Antonio Rodríguez y René de la Cruz, entre otros.

1964 **Cumbite** /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Sara Gómez y Manuel Herrera /G: Onelio Jorge Cardoso y Tomás Gutiérrez Alea /F: Ramón F. Suárez /M: Mario González /Ms: Tata Güines, Papito Hernández, Enrique Simón, Oscar L. Valdés /S: Carlos Fernández /V: Elba Pérez /A: Teté Vergara, Elvira Cervera y Lorenzo Louis.

La Decisión /P: ICAIC /D: José Massip /F: Jorge Haydu /A: Mario Limonta, Daisy Granados y Adela Escartín.

En días como estos /P: ICAIC /D: Jorge Fraga /G: Daura Olema /F: José Tabío y Ramón F. Suárez /M: Carlos Menéndez /Ms: Juan Blanco /S: Eugenio Vesa /Es: Reinaldo Macrón /A: Mequi Herrera, Rebeca Morales y Rosendo Lamadriz.

Soy Cuba /P: ICAIC en coproducción con la Unión Soviética /D: Mijail Kalatazov /G: Enrique Pineda Barnet y Yevgeni Yevtushenko /F: Sergei Urusevsky /M: Nina Glagoleva /Ms: Carlos Fariñas /V: René Portocarrero /A: Sergio Corrieri, Isabel Moreno, Luz María Collazo y Salvador Wood.

Yerma /P: Televisión Cubana /D: Amaury Pérez (padre) /G: Amaury Pérez (padre) /A: Consuelo Vidal, Sergio Corrieri y Edwin Fernández (padre).

1965 **Desarraigo** /D: Fausto Canel /F: Jorge Haydú /A: Sergio Corrieri y Yolanda Farr, entre otros.

Un día en el solar /P: ICAIC /D: Eduardo Manet /F: Ramón F. Suárez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Tony Taño /A: Sonia Calero, Alicia Bustamante, Olivia Belizaires y Assenech Rodriguez.

Un poco más de azul /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez, Fernando Villaverde y Fausto Canel /F: Jorge Herrera y Rodolfo López /M: Nelson Rodríguez y Carlos Méndez /Ms: Armando Zequeira y Roberto Varela /A: Miñuca Naredo, Eduardo Moure, Norma Martinez y Omar Valdez.

El robo /P: ICAIC /D: Jorge Fraga /Ad: Sara Gómez /G: Jorge Fraga y Abelardo Estorino /F: José Tabío /M: Carlos Menéndez /Ms: Juan Blanco /A: Consuelo Vidal, Magaly Boix y José A Rodríguez.

La salación /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /G: Theodor Christensen, Héctor García Mesa, Manuel Octavio Gómez y Manuel Reguera Saumell /Da: Luis Lacosta /F: Jorge Herrera /M: Mario González /Ms: Roberto Valera /A: Idalia Anreus y Josefina Henríquez, entre otros.

1966 **Manuela** /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Humberto Solás /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Tony Taño /S: Ricardo Iztueta /A: Luis Alberto García, Adela Legrá y Adolfo Llauradó.

La muerte de un burócrata /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /G: Alfredo L. Del Cueto y Tomás Gutiérrez Alea /F: Ramón F. Suárez /M: Mario

González /Ms: Leo Brouwer /S: Carlos Fernández /V: Elba Pérez /A: Salvador Wood, Silvia Planas, Manuel Estanillo y Roberto Gacio.

Papeles son papeles /P: ICAIC /D: Fausto Canel /Ad: Sergio Giral y Oscar Valdés /G: Gloria Parrado y Fausto Canel /F: Jorge Haydú /M: Carlos Menéndez /Ms: Leo Brouwer /S: Eugenio Vesa /A: Reynaldo Miravalles y Sergio Corrieri, entre otros.

1967 **Aventuras de Juan Quin quin** /P: ICAIC /D: Julio García Espinosa /Ad: Manuel Pérez /G: Samuel Feijóo y Julio García Espinosa /F: Jorge Haydú /M: Carlos Menéndez /Ms: Leo Brouwer, Luis Gómez y Manuel Castillo /A: Julio Martínez y Edwin Fernández, entre otros.

El bautizo /P: ICAIC /D: Roberto Fandiño /G: Roberto Fandiño y Miguel Fleitas /F: Antonio Rodríguez /M: Mario González /A: Dulce Velazco y Eloisa Alvarez Guedes, entre otros.

El huésped /P: ICAIC /D: Eduardo Manet /G: Eduardo Manet y Julio García Espinosa /Ar: Rebeca Chávez /F: Jorge Haydú /M: Nelson Rodríguez /Ms: Tony Taño /A: Enrique Almirante, Luisa María Guell y Raquel Revuelta.

Tulipa /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /G: Manuel Octavio Gómez y Manuel Reguera Saumell /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Félix Guerrero /A: Idalia Anreus, Daisy Granados y Omar Valdés, entre otros.

1968 **La ausencia** /P: ICAIC /D: Alberto Roldán /G: Sergio Corrieri y Alberto Roldan /F: Rodolfo López /F: Rodolfo López /Ms: Fabio Landa /A: Miguel Navarro, Eduardo Moure y Sergio Corrieri.

Lucía /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Humberto Solás, Julio García Espinosa y Nelson Rodríguez /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /S: Nelson Rodríguez /A: Raquel Revuelta, Eslinda Núñez y Adela Legrá, entre otros.

Memorias del subdesarrollo /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Jesús Hernández /G: Tomas Gutiérrez Alea y Edmundo Desnoes /F: Ramón F. Suárez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /S: Germinal Hernández y Carlos Fernández /V: Elba Pérez /A: Sergio Corrieri, Daysi Granados, Omar Valdés y Eslinda Nuñez.

- La odisea del general José** /P: ICAIC /D: Jorge Fraga /G: Jorge Fraga /F: Pablo Martínez /M: Justo Vega /Ms: Armando Guerra /A: Miguel Benavides y Carlos Pérez Peña, entre otros.
- 1969 **De la guerra americana** /P: ICAIC /D: Pastor Vega /A: Vicente Revuelta, Teté vergara y Daisy Granados.
- El desertor** /P: ICAIC /D: Manuel Pérez /A: Orlando González, Manolo y Gerardo Fernández.
- El llamado de la hora** /P: ICAIC /D: Manuel Herrera /F: Pablo Martínez /Ms: Leo Brouwer /A: Omar Valdés y actores no profesionales.
- La primera carga al machete** /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /G: Alfredo L. Del Cueto y Julio García Espinosa /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer y Pablo Milanés /A: Adolfo Llauradó, Eslinda Núñez, Omar Valdés y José Antonio Rodríguez, entre otros.
- 1971 **Los días del agua** /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Miriam Dueñas /A: Idalia Anreus, Raúl Pomares y Mario Balmaseda.
- Páginas del diario de José Martí** /P: ICAIC /D: José Massip /G: José Massip /F: Jorge Haydú y Julio Simoneau /M: Justo Vega /M: Roberto Varela /A: Roberto Díaz, Justo Vega, Adolfo Llaurado y Raúl Pomares.
- Una pelea cubana contra los demonios** /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Fernando Pérez /G: Miguel Barnet y Tomás Gutiérrez Alea /F: Mario García Joya /M: Nelson Rodríguez /S: Germinal Hernández /V: Jesús Ruiz /A: José Antonio Rodríguez, Reynaldo Miravalles y Raúl Pomares.
- Retablo para Romeo y Julieta** /P: ICAIC /D: Antonio Fernandez Reboiro /A: Alicia Alonso y Azari Plisetski
- 1972 **Un día de noviembre** /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Nelson Rodríguez y Humberto Solás /F: Pablo Martínez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /A: Eslinda Núñez y Gildo Torres.
- Edipo Rey** /P: ICAIC /D: Antonio Fernández Reboiro /F: Jorge Haydú /Ms: Leo Brouwer /A: Alicia Alonso, Jorge Esquivel, Loipa Araújo y el Ballet Nacional de Cuba.

- 1973 **El extraño caso de Rachel K** /P: ICAIC /D: Oscar Valdés /G: Sergio Giral, Julio García Espinosa y Oscar Valdez /F: Jorge Haydú /M: Roberto Bravo /Ms: Leo Brouwer /Da: Derubín Jácome /V: Miriam Dueñas /A: Carlos Gilí, Mario Balmaseda y Norberto Blanco.
- El hombre de Maisinicú** /P: ICAIC /D: Manuel Pérez /Ad: Daniel Díaz Torres /G: Victor Casaus y Manuel Pérez /F: Jorge Herrera /M: Gloria Argüelles /Ms: Silvio Rodríguez y Leo Brouwer /Da: Luis Lacosta /V: Rafaela Cedeño /A: Sergio Corrieri, Reynaldo Miravalles y Adolfo Llauradó.
- Ustedes tienen la palabra** /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /G: Nelson Rodríguez /Ar: Jesús Díaz y Manuel Octavio Gómez /F: Pablo Martínez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Miriam Dueñas /A: Idalia Anreus, Luis Alberto Ramírez, Salvador Wood y Omar Valdés.
- 1974 **De cierta manera** /P: ICAIC /D: Sara Gómez /Ad: Tomás Gutiérrez Alea /G: Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Sara Gómez /F: Luis García /M: Juan Varona /Ms: Sergio Vitier /Da: Joaquín Moreno /S: Germinal Hernández /A: Mario Balmaceda, Yolanda Cuellar y Mario Limonta.
- El otro Francisco** /P: ICAIC /D: Sergio Giral /G: Sergio Giral, Héctor Veitia y Julio García Espinosa /F: Livio Delgado /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Miriam Dueñas /A: Miguel Benavides, Alina Sánchez y Ramón Veloz.
- 1975 **Cantata de Chile** /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Humberto Solás /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /A: Nelson Villagra y Shenda Román.
- Mella** /P: ICAIC /D: Pineda Barnet /F: José Tabío /M: Miriam Talavera /Ms: Carlos Fariñas /A: Sergio Corrieri, Ramón Brito, Norma Martines y armando Soler.
- 1976 **Patty-Candela** /P: ICAIC /D: Rogelio París /G: Rogelio París /F: Pablo Martínez /M: Justo Vega /Ms: Pablo Milanés /A: Ramón Veloz, Rogelio Blain, Carlos Gili, Raúl Pomares y Salvador Word.
- Rancheador** /P: ICAIC /D: Sergio Giral /G: Sergio Giral /F: Raúl Rodríguez /M: Nelson Rodríguez /V: Gabriel Hierrezuelo /A: Reynaldo Miravalles,

Samuel Claxton, Omar Valdés, Salvador Word, Raúl Pomares y Adolfo Llauradó.

La tierra y el cielo /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /F: Livio Delgado /Ms: Sergio Vitier /M: Nelson Rodríguez /V: Miriam Dueñas /A: Samuel Claxton, Martha Jean Claude, Idelfonso Tamayo y Tito Junco.

La última cena /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Constante Diego /G: Constante Diego, Maria Eugenia Haya y Tomás Gutiérrez Alea /Da: Carlos Arditi /F: Mario García Joya /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /S: Germinal Hernández /V: Jesús Ruiz y Lidia Lavallet /A: Nelson Villagra, Luis Alverto García (padre), Tito Junco, Samuel Claxton, Mario Balmaceda, Idelfonso Tamayo y José Antonio Rodríguez.

1977 **Alias el rey del joropo** /P: ICAIC /D: Carlos Rebolledo /Ms: Leo Brouwer /A: Tito Aponte, Oscar Martínez y otros.

El brigadista /P: ICAIC /D: Octavio Cortázar /G: Luis Rogelio Noguerras y Octavio Cortázar /F: Pablo Martínez /M: Roberto Bravo /Ms: Sergio Vitier /A: René de la Cruz, Adela Legrá, Maribel Rodríguez, Salvador y Patricio Word.

Rio negro /P: ICAIC /D: Manuel Pérez /G: Manuel Pérez, Víctor Casaus y Daniel Díaz Torres /F: Jorge Herrera /M: Gloria Argüelles /Ms: Juan Márquez /A: Sergio Corrieri, Nelson Villagra, Mario Balmaceda y Alejandro Lugo.

1978 **Una mujer, un hombre, una ciudad...** /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /F: Pablo Martínez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Sergio Vitier /A: Omar Valdés, Raúl Pomares, Alden Knight, Ivan Mulkay, Idalia Anreus y Mario Balmaseda.

El recurso del método /P: ICAIC, coproducción cubano-francesa-mexicana /D: Miguel Littin /G: Régis Debray y Miguel Littin /F: Ricardo Aronovich /M: Ramón Aupart /Ms: Leo Brouwer /V: Derubín Jácome /A: Nelson Villagra, Raúl Pomares, Idelfonso Tamayo, Katy Jurado y Reynaldo Miravalles.

Los sobrevivientes /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Orlando Rojas /G: Antonio Benítez rojo y Tomás Gutiérrez Alea /F: Mario García Joya /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /S: Germinal Hernández /V: Jesús Ruiz /A: Enrique Santiesteban, Reynaldo Miravalles, Germán Pinelli, Vicente Revuelta, Ana Viña, Lili Rentarúa, Patricio Wood y Ana Viña.

- 1979 **Aquella larga noche** /P: ICAIC /D: Enrique Pineda Barnet /G: Antonio Benítez Rojo, Constante Diego y Ambrosio Fornet /Ms: Carlos Fariña /A: Raquel Revuelta, Salvador Word, René de la Cruz y Armando Bianchi.
- Elpidio Valdés** /P: ICAIC /D: Juan Padrón /G: Manuel Pérez Alfaro, Jorge Oliver, Ernesto Padrón y Juan Padrón /M: Justo Vega y Lucas De la Guardia /Ms: Lucas De la Guardia. Primer largometraje de ficción en dibujos animados del cine cubano.
- Maluala** /P: ICAIC /D: Sergio Giral /G: Sergio Giral /F: Raúl Rodríguez /Ms: Sergio Vitier /A: Samuel Claxton, Miguel Navarro y Roberto Blanco.
- No hay sábado sin sol** /P: ICAIC /D: Manuel Herrera /G: Onelio Jorge Cardoso y Manuel Herrera /F: Jorge Herrera /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /A: Eslinda Núñez y Salvador Wood.
- Retrato de Teresa** /P: ICAIC /D: Pastor Vega /G: Ambrosio Fornet, Pastor Vega /F: Livio Delgado /M: Mirita Lores /Ms: Carlos Fariñas /A: Daisy Granados y Adolfo Llauradó.
- Prisioneros desaparecidos** /P: ICAIC /D: Sergio Castilla /A: Nelson Villagra, Leonardo Perucci y Elizabeth Menz.
- 1980 **Guardafronteras** /P: ICAIC /D: Octavio Cortázar /G: Luís Rogelio Noguerras y Octavio Cortázar /F: Raúl Rodríguez /Ms: Sergio Vitier /A: Tito Junco, Patricio Wood, Javier González, Maribel Rodríguez, Mara Roque, Salvador Blanco y Alberto Pujol.
- Leyenda** /P: ICAIC /D: Rogelio París y Jorge Fraga /G: Luis Rogelio Noguerras y Miguel Torres /F: Luis García /M: Roberto Bravo /Ms: Juan Márquez /A: Ramón Veloz (hijo), Nelson Villagra, Susana Pérez, Luis Alberto García y Omar Valdés.
- Son... o no son** /P: ICAIC /D: Julio García Espinosa /F: Jorge Haydú /M: Justo Vega /Ms: Leo Brouwer /A: Enrique Arredondo, Centurión, Carlos Moctezuma y Wilfredo Fernández.
- Techo de vidrio** /P: ICAIC /D: Sergio Giral /G: Manuel Cofiño /F: Luis García Mesa /M: Roberto Bravo /Ms: José María Vitier /A: Miguel Gutiérrez, Susana Pérez, Samuel Claxton y Jorge Villazón.

Ojos de perro /P: ICAIC, coproducción con Perú y México /D: Alberto Durant /G: Miguel Ramón y Alberto Durant /F: Julio Simoneau /Ms: Artur Ruiz del Pozo /A: José María Salcedo, Jorge Guerra y Ricardo Blume.

La viuda de Montiel /P: ICAIC, coproducción con México, Venezuela y Colombia /D: Miguel Littin /G: José Agustín /F: Patricio Castilla /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /S: Raúl García /A: Geraldine Chaplin, Nelson Villagra, Katy Jurado y Ernesto Gomez Cruz.

- 1981 **Cecilia** /P: ICAIC e Impala Producciones, coproducción Cubano-española /D: Humberto Solás /G: Jorge Ramos, Humberto Solás y Nelson Rodríguez /F: Livio Delgado /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Maria Elena Molinet, Diana Fernández y Derubín Jácome /A: Daisy Granados, Imanol Arias, Raquel Revuelta, Miguel Benavides, Gerardo Riverón, Eslinda Núñez y Nelson Villagra.

Polvo rojo /P: ICAIC /D: Jesús Díaz /G: Jesús Díaz /F: Raúl Rodríguez /M: Justo Vega /Ms: José María Vitier /A: Adolfo Llauradó, José Antonio Rodríguez, Cristina Obín, y René de la Cruz.

- 1982 **Patakín** /P: ICAIC /D: Manuel Octavio Gómez /G: Eugenio H. Espinosa y Manuel Octavio Gómez /F Luis García Mesa /M: Justo Vega /Ms: Rembert Egiues /V: Gabriel Hierrezuelo /A: Miguel Benavides, Assenneh Rodríguez, Alina Sánchez, Enrique Arredondo (hijo) y Litico Rodríguez.

Alsino y el cóndor /P: ICAIC, coproducción con Nicaragua, México y Costa Rica /D: Miguel Littin /G: Isidora Aguirre y Miguel Littin /F: Jorge Herrera y Pablo Martínez /Ms: Leo Brouwer /A: Alan Esquivel, Dean Stokwell y Reynaldo Miravalles.

Melgar, el poeta insurgente /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Federico García Hurtado /F: Rodolfo López /M: Gloria Argüelles /A: Oscar Romero, Omar Valdés y Elvira Trabéis.

El viento de Ayahuasca /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Nora de Izcue /A: Johnny Palacios y Silvia Chavéz.

1983 **Amada** /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Nelson Rodríguez y Humberto Solás /F: Livio Delgado /Ms: Leo Brouwer /M: Nelson Rodríguez /V: Derubín Jácome /A: Eslinda Núñez, César Évora y Silvia Planas.

Hasta cierto punto /P: ICAIC /D: Tomás Gutiérrez Alea /G: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío y Serafín Núñez /F: Mario García Joya /M: Miriam Talavera /Ms: Leo Brouwer /S: Germinal Hernández /A: Mirta Ibarra, Oscar Álvarez, Omar Valdés y Coralía Veloz.

Elpidio Valdés contra dólar y cañón /P: ICAIC /D: Juan Padrón /G: Ernesto Padrón y Juan Padrón /F: Adalberto Hernández /M: Rosa Maria Carreras /Ms: Daniel Longres / Largo de animación.

Los refugiados de la cueva del muerto /P: ICAIC /D: Santiago Álvarez /G: Rebeca Chávez, Alfredo del Cueto y Santiago Álvarez /F: Iván Nápoles /M: Lina Baniela y Roberto Bravo /Ms: Leo Brouwer y Silvio Rodríguez /A: René de la Cruz (hijo), Jorge Trinchet y Javier González.

La rosa de los vientos /P: ICAIC, coproducción con Venezuela y España /D: Patricio Guzmán /Ad: Mayra Vilasis /G: Jorge Diaz y Patricio Guzmán /F: Pablo Martínez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Elvia Rondon /A: Nelson Villagra, Patxi Andión, José Antonio Rodríguez y Asdrúbal Meléndez.

El Señor Presidente /P: ICAIC, coproducción con Francia y Nicaragua /D: Manuel Octavio Gómez /F: Rodolfo López /V: Derubín Jácome /A: Michel Auclair, Reynaldo Miravalles y Idalia Anreus.

Se permuta /P: ICAIC /D: Juan Carlos Tabío /Da: Nieves Laferté /G: Juan Carlos Tabío /F: Julio Valdés /M: Roberto Bravo /Ms: Juan Márquez /V: Diana Fernández /A: Isabel Santos, Mario Balmaseda, Rosa Fornés y Ramón Veloz.

Tiempo de Amar /P: ICAIC /D: Enrique Pineda Barnet /F: Raúl Rodríguez /M: Justo Vega /Ms: Leo Brouwer /A: Lilliam Rentarí, Raúl Pomares, Orlando Casín, Sergio González y Roberto Bertrand.

1984 **Amargo Mar** /P: ICAIC coproducción con Bolivia /D: Antonio Eguino /G: Paolo Agazzi y Antonio Eguino /F: Danielle Caillet, Antonio Eguino y

Armando Urioste /M: Armando Urioste /Ms: Alberto Villalpando /A: Eddy Bravo, Alfredo Ribera, Edgar Vargas y David Monda.

Aventuras de Guille /P: ICRT en 16 mm /D: Manuel Acosta Cao /G: Manuel Acosta Cao /A: Noel García.

Una casa colonial /P: ICRT /D: Miguel Torres /Ms: Frank Fernández /A: María de los Ángeles Santana, Alberto Pujol y Lillian Rentería.

Habanera /P: ICAIC /D: Pastor Vega /G: Ambrosio Fornet /F: Livio Delgado /M: Nelson Rodríguez /Ms: Carlos Fariñas /S: Jerónimo Labrada /V: Diana Fernández /A: Daisy Granados, César Évora, Miguel Benavides y Adolfo Llauradó.

Jíbaro /P: ICAIC /D: Daniel Díaz Torres /G: Norberto Fuentes /F: Pablo Martínez /M: Justo Vega /Ms: Leo Brouwer /S: Jerónimo Labrada /V: Gabriel Hierrezuelo /A: Salvador Wood, Flora Lauten, Ana Viñas y Adolfo Llauradó.

Los pájaros tirándole a la escopeta /P: ICAIC /D: Rolando Díaz /G: Rolando Díaz /F: Roberto Fernández /Ms: Juan Formell /V: Derubín Jácome /A: Consuelo Vidal, Reynaldo Miravalles, Silvia Planas, Beatriz Valdés y Alberto Pujol.

La segunda hora de Esteban Zayas /P: ICAIC /D: Manuel Pérez /G: Manuel Pérez /F: Raúl Rodríguez /M: Gloria Argüelles /Ms: Leo Brouwer /V: Derubín Jácome /A: Mario Balmaseda, Nelson Villagra, Enrique Molina, Susana Pérez, Diana Rosa Suárez y Salvador Wood.

Tupac Amaru /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Federico García Hurtado /G: Federico García Hurtado /F: Rodolfo López /Ms: Juan Márquez /A: Enrique Almirante, Reynaldo Arenas, Zully Azurn y César Urueta.

1985 **Como la vida misma** /P: ICAIC /D: Víctor Casaus /G: Luis Rogelio Noguerras y Víctor Casaus /F: Raúl Rodríguez /Ms: Silvio Rodríguez /M: Roberto Bravo /A: Grupo Teatro Escambray y Beatriz Valdés.

El corazón sobre la tierra /P: ICAIC /D: Constante (Rapi) Diego /Da: Derubín Jácome /G: Eliseo Alberto /F: Livio Delgado /M: Lina Baniela y Roberto Bravo /Ms: José María Vitier /V: Derubín Jácome /A: Reynaldo Miravalles, Annia Linares, Nelson Villagra y Tito Junco.

De tal Pedro tal astilla /P: ICAIC /D: Luis Felipe Bernaza /Da: Nieves Laferté /G: Nelson Dorr y Luis Felipe Bernaza /F: Jorge Haydú /M: Mirita Lores /S: Ricardo Iztueta /A: Reynaldo Miravalles, Ana Viña, Thais Valdés, Tito Junco y Nancy González.

En tres y dos /P: ICAIC /D: Rolando Díaz /F: Guillermo Centeno /M: Jorge Abello /Ms: José María Vitier /V: Derubín Jácome /A: Alejandro Lugo, Irela Bravo, Enrique Molina, Samuel Claxton y Mario Balmaceda.

Lejanía /P: ICAIC /D: Jesús Díaz /G: Jesús Díaz /F: Mario García Joya /M: Justo Vega /A: Verónica Lynn, Isabel Santos, Jorge Trinchet, Mauricio Rentarí y Rogelio Bláin.

Una novia para David /P: ICAIC /D: Orlando Rojas /G: Senel Paz /F: Livio Delgado /M: Nelson Rodríguez /Ms: Pablo Milanés /V: Diana Fernández /A: María Isabel Díaz, Jorge Luis Álvarez, Francisco Gattorno, Edith Masola y Thais Valdés.

Vampiros en La Habana /P: ICAIC /D: Juan Padrón /G: Ernesto Padrón y Juan Padrón /F: Julio Simoneau. Filme de animación.

Tiempo de morir /P: ICAIC, coproducción con Colombia /D: Jorge Alí Triana /G: Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez /F: Mario García Joya /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer y Nafer Durán /S: Raúl García /V: Miriam Dueñas /A: Gustavo Angarita, Sebastián Ospina y Enrique Almirante.

1986 **Baraguá** /P: ICAIC /D: José Massip /F: Julio Simoneau /Ms: Carlos Fariñas /A: Mario Balmseda, Adolfo Llauradó, Nelson Villagra y Sergio Corrieri.

Capablanca /P: ICAIC y la Unión Soviética /D: Manuel Herrera /Da: Luis Lacosta /G: Eliseo Alberto /F: Igor Klebanov /Ms: Sergio Vitier /V: Diana Fernández /S: Germinal Hernández /A: César Evora, Eslinda Núñez y Galina Balieva.

La Gran Rebelión /P: Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas /D: Jorge Fuentes /A: Pedro Rentarí, Reynaldo Miravalles, Adela Legrá y Luis Alberto Ramírez.

Un hombre de éxito /P: ICAIC /D: Humberto Solás /G: Juan Iglesias y Humberto Solás /F: Livio Delgado /M: Nelson Rodríguez /Ms: Luigi Nono /V:

Heri Echevarría /A: César Evora, Daisy Granados, Miguel Navarro y Carlos Cruz.

Cubagua /P: ICAIC, coproducción con Venezuela y Panama /D: Michael New /G: Luis Rogelio Nogueras, Ednodio Quinteros y Michael New /F: Andrés Agustí /M: Roberto Siso y Justo Vega /V: Miriam Dueñas /A: Hervert Gavaldón, Sonia López y Reynaldo Miravalles.

Otra mujer /P: ICAIC /D: Daniel Díaz Torres /Da: Nieves Laferté /G: Jesús Díaz /F: Raúl Pérez Ureta /M: Mirita Lores /A: Jorge Villazón, René de la Cruz, Alina Rodríguez, Mirta Ibarra y Alejandro Lugo.

Plácido /P: ICAIC /D: Sergio Giral /G: Sergio Giral /F: Raúl Rodríguez /M: Nelson Rodríguez /Ms: Sergio Vitier /V: Miriam Dueñas /A: Jorge Villazón, Rosita Fornés, Miguel Gutiérrez, Ana Viña y Mirta Ibarra.

Malabrigo /P: ICAIC, coproducción con Perú y RFA /D: Alberto Durant /G: Alberto Durant /F: Mario García Joya /M: Justo Vega /A: Charo Verástegui, Luis Álvarez, Ricardo Blume y Annia Linares

El socio de dios /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Federico García Hurtado /F: Rodolfo López /M: Roberto Bravo /Ms: Juan Márquez /A: Enrique Almirante, Adolfo Llaurado, Eslinda Núñez, Ricardo Tosso, Belisa Salazar y René de la cruz.

Visa USA /P: ICAIC, coproducción con Colombia /D: Lisandro Duque Naranjo /Da: Jaime Osorio Gómez /F: Raúl Pérez Ureta /M: Nelson Rodríguez /Ms: Leo Brouwer /V: Óscar Alzate y Ana Isabel Guerrero /A: Armando Gutierrez, Marcela Agudelo, Bellver Currea y Alejandro Lugo.

Mujeres de la frontera /P: ICAIC, coproducción con Nicaragua /D: Iván Argüello /A: Chana Rivera, Orietha Ramírez y Luisa Jiménez.

1987 **Amor en campo minado** /P: ICAIC e ICRT /D: Pastor Vega /M: Mirita Lores /Ms: Chico Buarque de Hollanda /A: Lili Rentarías, Omar Valdés, Daisy Granados y Adolfo Llauradó.

Clandestinos /P: ICAIC /D: Fernando Pérez /Ad: Sebastián Elizondo /G: Jesús Díaz /F: Adriano Moreno /M: Jorge Abello /Ms: Edesio Alejandro /S: Ricardo

Iztueta /V: Derubín Jácome /A: Luís Alberto García, Barbaro Marín, Susana Pérez, Isabel Santos y Miguel Gutiérrez.

Como nosotros /P: ICITVFAR /D: Roberto Díaz /G: Osvaldo Navarro y Roberto Díaz /F: Miguel Ángel Oreó /Ms: Pedro Luís Ferrer /A: Beatriz Baldés, Roberto Bertrand y Arnaldo Simón.

Ecos /P: Cine Club Dos Mundos /D: Tomás Piard /A: César Evora, Gisela Rangel, Josefina Izquierdo y Rebeca Rodríguez.

Gallego /P: ICAIC en coproducción con España (S.G. Producciones Cinematografica, SL) /D: Manuel Octavio Gómez /Ad: Mayra Segura /Da: Guillermo Mediavilla y Félix Murcia /G: Miguel Barnet, Mario Camus y Eduardo Calvo, /F: Porfirio Enríquez /M: Pablo González del Amo y Nelson Rodríguez /Ms: Pablo Milanés /S: Raúl García /V: Gabriel Hierrezuelo y María José Iglesias /A: Sancho Gracia, Francisco Rabal, Jorge Sanz, Linda Mirabal, Hilda Oates, Omar Valdés y Leticia Herrera.

El último salario (Desagabato) /P: ICAIC, coproducción con Burkina Faso /D: Emmanuel Califa D. Sanon /F: Julio Simoneau /A: Sidiki Bakaba, Miriam Yago, Balla Moussa Feita y Philippe Simonys.

Hoy como ayer /P: ICAIC, coproducción con México /D: Constante Diego y Sergio Véjar /G: Eliseo Alberto y Xavier Robles /F: Luis García Mesa /M: Roberto Bravo /Ms: José María Vitier /S: Jesús Carrasco /V: Derubín Jácome /A: Jorge Montes de Oca, Júlio Martínez, Beatriz Valdés, Kenia Gascón y Tito Junco.

Lima 451 /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Rafael Zalvidea /A: Belisa Salazar, Jaime Lectora, Joceline Lindley y Jaime Lema.

Si preguntan por nosotros o Técnicas de duelo /P: ICAIC, coproducción con Colombia /D: Sergio Cabrera /Ad: Mario Ribero Ferreira /G: Humberto Dorado /F: José Medeiros /M: Justo Vega /Ms: Juan Martínez /S: Heriberto García /A: Frank Ramírez, Humberto Dorado y Florida Lemaitre.

Tesoro /P: ICAIC, coproducción con Panamá, Venezuela y Puerto Rico /D: Diego de la Texera /G: Caribelle Medina, Emilio Rodríguez Vásquez, Donald Myerston y Diego de la Texera /F: Julio Valdés /M: Roberto Bravo /Ms: Eddie

Palmieri y Martha Jean-Claude /S: Raúl García /A: Maya Oloe, Javier Serbiá, Frank Aguilar, Yolanda Ruiz y Oscar Álvarez.

1988 **Plaff** /P: ICAIC /D: Juan Carlos Tabío /G: Daniel Cavaría y Juan Carlos Tabío /F: Julio Valdés /Ms: Nicolás Reynoso /A: Daisy Grandos, Raúl Pomares, Thais Vakldés y Luis Alberto García.

Un señor muy viejo con unas alas enormes /P: ICAIC, coproducción con España e Italia /D: Fernando Birri /G: Gabriel García Márquez /F: Raúl Pérez Ureta /Ms: Gianni Nocenzi y Segio Vitier /A: Daisy Granados, Asdrúbal Meléndez, Silvia Planas, Luis Alberto Ramírez, Adolfo Llauradó y Fernando Birri.

Te llamarás Inocencia /P: ICRT en 16mm /D: Teresita Ordoqui /G: Teresita Ordoqui /F: Martínez Carmona /M: Margarita Gonzáles /A: Anabel Leal y Aramís Delgado.

Vals de la Habana Vieja /P: ICAIC /D: Luis Felipe Bernaza /G: Luis Felipe Bernaza /F: Jorge Haydú /M: Gladys Cambre /A: Ana Viñas, Silvia Planas y Reynaldo Miravalles.

Asalto al amanecer /P: ICAIC /D: Miguel Torres /F: Raúl Rodríguez /M: Gladys Cambre /Ms: Frank Fernández /A: Julio Alberto Casanova, Raúl Pomares, Manuel Porto, Rolando Brito, Ángel Toraño y Esmérita Ramírez.

Cartas del Parque /P: ICAIC, coproducción con España /D: Tomás Gutiérrez Alea /Ad: Ana Rodríguez /G: Eliseo Alberto, Gabriel García Márquez y Tomás Gutiérrez Alea /F: Mario García Joya /M: Miriam Talavera /Ms: Gonzalo Rubalcaba /S: Germinal Hernández /V: Miriam Dueñas /A: Víctor Laplace, Ivón López, Miguel Paneque, Mirta Ibarra, Adolfo Llauradó y Paula Alí.

En el aire /P: ICAIC /D: Pastor Vega /G: Pastor Vega y Aida Bahr /F: Julio Valdés /M: Justo Vega /Ms: Carlos Fariñas /A: Susana Tejera, Omar Moynello, Raúl Pomares y Justo Vega, entre otros.

El espectro de la guerra /P: ICAIC, coproducción con México, España y Nicaragua /D: Ramiro Lacayo /Da: Derubín Jacomé /G: Ramiro Lacayo y Franco Reggiani /F: Livio Delgado /M: Michael Bloecher /A: Elmer Sandy Macfields, Alenka Días y José Manuel Poveda.

El mestizo /P: ICAIC, coproducción con Venezuela /D: Mario Handler /Ad: Alidha Ávila /Da: Ramón Aguirre /G: Antonio Larreta y Mario Handler /M: Mario Handler /F: Julio Valdés /S: Orlando Andersen y Ricardo Iztueta /V: Ghislaine Latorraca y Sheila Massiah /A: Zezé Motta, Marcos Moreno y Aldo Tulipan

1989 **Bajo presión** /P: ICAIC /D: Víctor Casaus /G: Roberto Orihuela /F: Adriano Moreno /M: Gladys Camba /Ms: Carlos Varela /A: René de la Cruz (padre), Broselianda Hernández, José Antonio Rodríguez, Alberto Pujol e Isabel Moreno.

La bella del Alhambra /P: ICAIC /D: Enrique Pineda Barnet /G: Miguel Barnet y Enrique Pineda Barnet /F: Raúl Rodríguez /M: Jorge Abello /Ms: Mario Romeu y Gonzalo Romeu /V: Diana Fernández /A: Beatriz Valdés, César Évora, Verónica Lynn, Carlos Cruz y Ramón Veloz (hijo).

La inútil muerte de mi socio Manolo /P: ICAIC /D: Julio García Espinosa /G: Julio García Espinosa /F: Livio Delgado /S: Raúl García /A: Mario Balmaseda y Pedro Rentaría.

Papeles secundarios /P: ICAIC, coproducción con España (Televisión Española SA.) /D: Orlando Rojas /G: Oswaldo Delgado Sánchez, Carlos Felipe y Orlando Rojas /F: Raúl Pérez Ureta /M: Nelson Rodríguez /Ms: Mario Daly /S: Ricardo Iztueta /A: Juan Luis Galiardo, Ernesto Tapia, Rosa Fornés y Luisa Pérez Nietgo.

Venir al mundo /P: ICAIC /D: Miguel Torres /G: Miguel Torres /F: Raúl Rodríguez /Ms: Frank Fernández /A: Mario Balmaseda, Susana Pérez, Tahimí Alvariño y Alberto Pujol.

La vida en rosa /P: ICAIC /D: Rolando Díaz /F: Roberto Fernández /Ms: Edesio Alejandro /V: Diana Fernández /A: Manuel Porto, María de los Ángeles Santana y Tony Cortés, ente otros.

Barroco /P: ICAIC, coproducción con España y México /D: Paul Leduc /G: José Joaquín Blanco, Jesús Díaz y Paul Leduc /F: Ángel Goded /M: Rafael Castanedo /A: Francisco Rabal, Angela Molina, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa y Alberto Pedro.

La Manzanita del diablo /P: ICAIC, coproducción con Perú /D: Federico Garcia Hurtado /F: Rodolfo López /M: Roberto Bravo /A: Tania Helfgott, Antonio Arrué, Diana Quijano y Ricardo Tosso.

Fuentes:

Portal dedicado al cine cubano que mantiene el periódico Trabajadores en su página

Web: <http://www.trabajadores.cubaweb.cu/sugerencias/cubayelcine>

Datos ofrecidos por el ICAIC en su página Web: <http://www.cubacine.cu>

Datos ofrecidos por el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en su página Web <http://www.habanafilmfestival.com/peliculas>

Portal dedicado al cine Norteamericano en primer lugar, pero con una buena base de datos del cine internacional: <http://www.imdb.com/>

García Borrero, Juan Antonio: Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 2001.

Douglas, María Eulalia: La tienda negra, el cine en Cuba (1897-1990). Cinemateca de Cuba. La Habana, 1997.